Hector Berlioz

von

Rudolf Louis



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1904

Seinem lieben Bruder

Robert Louis.

Inhalt.

Die Zitate aus Berlioz' Memoiren beziehen sich auf die zweibändige französische Ausgabe, Paris, Calmann Lévy 1878 u. ö.

I.

Ursprung und Anfänge.

Man mag noch so fest davon überzeugt sein, daß der Mensch nicht ausschließlich ein Produkt seiner Umgebung, nicht bloß ein Resultat darstellt, das aus dem Zusammenwirken der von ihm erfahrenen äußeren Einflüsse vollbefriedigend erklärt werden kann, daß vielmehr, wie bei der Pflanze Natur und Beschaffenheit des Samens, so auch beim Menschen der angeborene Charakter als dasjenige Element zu gelten hat, das seine Entwicklung eigentlich bestimmt und seinem Leben Inhalt und Richtung gibt: — das Eine wird man nicht leugnen wollen, daß jene äußeren Eindrücke und Einwirkungen von großer Bedeutung sind, daß sie den Werdegang eines Menschen zwar nicht bestimmen, wohl aber beeinflussen, daß sie für das, was einer wird, zwar nicht die kreativen Ursachen, wohl aber die Bedingungen abgeben, die im günstigen Falle eine volle Entfaltung der angeborenen Anlagen ermöglichen, oder aber auch umgekehrt es verschulden, daß der Mensch verkümmert und seine Bestimmung, das zu werden, was er ist, verfehlt.

Von all den äußeren Einflüssen, die zeitlebens auf uns einwirken, sind diejenigen naturgemäß die wichtigsten und folgereichsten, die wir in frühester Jugend erfahren. Und unter diesen wieder kommt — abgesehen von der Erziehung im weitesten Sinne des Wortes — kaum irgend etwas anderes an weittragender Bedeutung den Eindrücken

gleich, die uns durch das geographische und kulturelle Milieu unserer Heimat vermittelt werden.

Was dem aufmerksamen Blick fast bei keinem großen Manne entgehen kann, daß nämlich jeder in seiner Art ein echtes Kind seines Vaterlandes gewesen ist, es gilt auch von Hector Berlioz, dem Genius, dessen gewaltiges Schaffen die zugleich reinste und höchste Inkarnation des französischen Geistes auf dem Gebiete der Tonkunst bedeutet. Ja, noch mehr. Er, der seine engere Heimat bereits mit 18 Jahren verließ, um nie mehr zu dauerndem Aufenthalt nach ihr zurückzukehren, weist in mehr als einem bezeichnenden Zuge seines Wesens eine so auffällige Übereinstimmung mit dem eigenartigen Charakter gerade dieser Landschaft auf, daß sich schwer erklären läßt, warum noch keiner seiner Biographen und Beurteiler auf diesen Zusammenhang hingewiesen hat.

La Côte-St. André, der heute ungefähr 3000 Einwohner zählende Kantons-Hauptort, in dem Berlioz am 11. Dezember 1803 geboren wurde, liegt im Arrondissement Vienne des Departement Isère, das aus dem nördlichen Teile des alten Dauphiné gebildet ist. Wie ihr Sohn eine der wunderbarsten geistigen Erscheinungen des neueren Frankreich, ja eines der interessantesten Charakterprobleme der gesamten modernen Kunstgeschichte, so war diese Provinz von jeher berühmt wegen der zahlreichen Naturmerkwürdigkeiten, die keine andere Landschaft Frankreichs auch nur annähernd in gleicher Menge aufzuweisen hat. Seit alters sprach man staunend von den sieben Wundern des Dauphiné, der Tour sans Venin, den Cuves de Sassenage, der Fontaine ardente und wie sie alle heißen. In seinem östlichen Teile durchaus der Alpenregion angehörig, hat das Land in dem gletscherreichen Mont Pelvoux den höchsten Berggipfel Frankreichs (abgesehen von Savoyen), und an herrlichsten Naturbildern

wildromantischen Charakters dürften ihm nur Savoyen und Teile der Pyrenäen gleichkommen. Was eine solche Naturumgebung für einen heranwachsenden Künstler zu bedeuten hat, braucht nicht des näheren ausgeführt zu werden. Und zum Beweis, wie derartige Eindrücke sich Berlioz mächtig eingeprägt und lange in ihm nachgezittert haben mochten, bis oft nach langen Jahren erst die Stunde kam, wo ihr Niederschlag im Kunstwerk zu unvergänglich herrlichem Gebilde kristallisierte, dafür darf nur an die **Invocation à la nature** der »**Damnation de Faust**« erinnert werden, ein Stück genialster, wahrhaft erlebter Naturanschauung, wie es deren in der gesamten musikalischen Weltliteratur nicht allzuviele gibt. Aber auch manches merkwürdige Werk von Menschenhand mag sich frühzeitig den Blicken des empfänglichen Knaben eingegraben haben, und es ist gewiß nicht gleichgültig, daß gerade Vienne, die Hauptstadt des Arrondissements, in dem der künftige Sänger der „Trojaner" geboren wurde, so reich ist an Überresten römischer Baukunst, die ein, wenn auch noch so fragmentarisches Anschauungsbild gewähren konnten von einer Welt, die uns andern trotz aller Lektüre römischer Autoren doch ewig fremd bleiben muß.

Werfen wir einen kurzen Blick auf die Geschichte von Berlioz' Heimatland, so wird es uns zum mindesten als wohl beachtenswerte Tatsache auffallen, daß der Künstler, der so oft und so entschieden tiefinnerliche Sympathie für deutschen Geist und deutsches Wesen empfunden und in begeisterten Lobeshymnen auf **la sainte Allemagne** zum Ausdruck gebracht hat, daß dieser Künstler jener Provinz des heutigen Frankreich entstammt, die bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts ein Besitz der deutschen Kaiser und dadurch in Verbindung mit dem deutschen Reiche geblieben war. Ungleich wichtiger ist es freilich, daß das Land späterhin ein zeitweilig fast selbständig dastehendes Bollwerk des

Protestantismus wurde, und daß endlich auf seinem Boden die Prinzipien der großen Revolution noch früher als selbst in Paris proklamiert worden waren. Protestantismus und Revolution: das war ja so recht eigentlich auch das, was Berlioz auf dem Gebiete seiner Kunst mit der flammenden Begeisterung und wuchtigen Energie des echten Genies zeitlebens betätigt und verfochten hat.

Ohne zu einem Betreten der heiklen Pfade der Rassendeutung auch nur den Versuch zu machen, darf doch so viel gesagt werden, daß jene Mischung keltischer, germanischer und romanischer Bestandteile, aus der die französische Nation hervorgegangen ist, vielleicht nirgend so sehr zu gleichen Teilen erfolgt war, als in der Provinz, die während der Römerherrschaft von den keltischen Allobrogern bewohnt, später der südlichste Teil des Reiches der germanischen, wenn auch früh verwelschten Burgunder wurde und mit diesem dann an die Franken kam. Wir Deutsche haben von jeher gern den Fehler begangen, Berlioz' unleugbare große Sympathie für unsere Art und Kunst allzu voreilig aus einer inneren Wesensverwandtschaft mit ihr ableiten zu wollen. Wir liebten es, den Meister der phantastischen Symphonie als halben Deutschen zu betrachten, wogegen bei näherem Zusehen Berlioz sich gerade auch darin als echter, man möchte sagen, als typischer Franzose erweist, daß sich bei ihm Charakterelemente, die man als spezifisch keltisch anzusprechen versucht ist, mit solchen unverkennbar romanischen und germanischen Gepräges so gleichmäßig verbinden, daß es kaum möglich erscheint, einen dieser Bestandteile als den vorherrschenden zu bezeichnen.

Germanisch ist bei Berlioz ohne alle Frage der hohe, heilige Ernst, den er allen Fragen und Angelegenheiten seiner Kunst gegenüber immerdar betätigt und auch unter

den schwierigsten Lebensverhältnissen niemals verleugnet hat, jenes künstlerische Ethos, das seine Laufbahn zu einem erst mit dem letzten Atemzuge endenden Märtyrertum voll Leiden und Entbehrungen gemacht hat, und dessen strahlende Glorie noch von keinem seiner künstlerischen Landsleute erreicht, geschweige denn übertroffen wurde. Auf keltisches Erbteil scheint dagegen jenes Überwuchern der Phantasietätigkeit hinzuweisen, die auch außerhalb des künstlerischen Schaffens bei Berlioz über alle anderen Geistesfunktionen so sehr vorherrschte, daß man ohne Übertreibung sagen kann: die Welt seiner Imaginationen sei ihm nicht selten geradezu zur eigentlichen und wahrhaften Wirklichkeit geworden, der gegenüber die empirische Realität seines Lebens bis zum wesenlosen Scheine eines Traumbilds verblassen konnte. Eine Charaktereigentümlichkeit, die — nebenbei und vorgreifend bemerkt — auch die eigentliche Erklärung gibt für die seltsame Tatsache, daß eine im Grunde ihres Wesens durchaus wahrhafte Natur — und das war Berlioz im eminenten Sinne des Wortes — gelegentlich mit der historischen Wahrheit so cavalièrement umspringen konnte, wie er das an mehr als einer Stelle seiner Memoiren getan hat.

Auch das mutet keltisch an, daß sich bei Berlioz die ungeheure Willensenergie, von der er wie jeder große Künstler beseelt war, zwar immer und überall in dem augenblicklichen Impetus der Aggressive, nicht durchweg aber ebenso sehr auch in dem zähen Festhalten und Durchführen lang vorbereiteter Pläne und Entschließungen kundgibt. Gegenüber der inneren Einheit und logischen Geschlossenheit eines künstlerischen Entwicklungsganges, wie ihn z. B. das Leben Richard Wagners uns zeigt, macht die Laufbahn Berlioz' oft den Eindruck des Inkohärenten und Sprunghaften. Immer setzt er mit Wucht zum Angriff ein, aber jenes Nicht-Ablassen, jene Folgerichtigkeit des

Ehrgeizes, die sich jede erreichte Höhe zur Staffel für weiteres Emporschreiten macht, jenes hartnäckige Bei-der-Stangebleiben des Bayreuther Meisters, es war ihm nicht gegeben, — wie schon daraus hervorgeht, daß uns bei keinem der großen Musiker des vergangenen Jahrhunderts so viele nicht ausgeführte Pläne, angefangene und dann liegengelassene oder auch nach der Vollendung wieder vernichtete Kunstwerke begegnen wie bei Berlioz. Romanisch endlich will des Meisters so stark ausgeprägter Sinn für das Kolossale und äußerlich Immense bedünken, jene Neigung zum „Mathematisch-Erhabenen“ (im Sinne Kants), zum Häufen der Ausdrucksmittel und zum Anstreben akustischer Massenwirkungen, in der man gewiß mit Unrecht so lange Zeit das eigentliche Wesen der Berliozschen Kunst erblickt hat. Darin offenbart sich derselbe Geist, der einst dem Imperium Romanum seine Größe gegeben und, gerade als Hector Berlioz das Licht der Welt erblickte, in dem Universalmonarchie-Gedanken Bonapartes wieder neu lebendig geworden war. Nicht minder erkennt man den Romanen aber auch in seiner Vorliebe für ein einigermaßen rhetorisch gefärbtes Pathos und endlich in jenem Charakterzuge, der sich nicht leicht in abstracto fassen läßt, dessen Wesen aber aus einem konkreten Beispiel einleuchten dürfte, wenn ich sage, daß er es Berlioz möglich machte, gerade in Virgil neben Shakespeare seinen eigentlichen Lieblingsdichter zu verehren.

Unähnlich vielen andern genialen Künstlernaturen, die sich als die ausgesprochenen geistigen Ebenbilder ihrer Mutter offenbaren, scheint Berlioz durchaus — wenn ich so sagen darf — ein Vaterskind gewesen zu sein. Nicht in dem Sinne freilich, als ob sich Spuren von künstlerischer Begabung oder auch nur von tieferem Interesse für die Kunst in Berlioz' Vater entdecken ließen, so

daß des Sohnes Talent in irgend welcher Weise als väterliches Erbteil angesprochen werden könnte. Aber manche Züge seines *menschlichen* Charakters — und zwar dessen weiche, zarte und empfindsame Seiten —, sie gemahnen doch auffallend an den Vater, der als tüchtiger und angesehener Arzt seine Kunst so uneigennützig in den Dienst der Nächstenliebe stellte, für sich selbst nichts als die Ruhe ungestörten Naturgenusses begehrte und mit einer freien, aufgeklärten Sinnesart weitestgehende Toleranz gegen Andersdenkende vereinte. Dazu stimmt es denn auch, daß unser Künstler selbst, der seiner Liebe und Verehrung für den Vater öfter in rührender Weise Ausdruck gegeben hat, der Mutter in seinen Memoiren nicht eben allzu zärtlich gedenkt, wie auch, daß er von seinen beiden Schwestern die jüngere Adele weit zärtlicher geliebt hat als die in vieler Beziehung mehr der Mutter charakterverwandte ältere Nancy. Auf der einen Seite ein jugendlich begeistertes Gemüt, das bereit war, seiner eben erwachten Liebe zur Kunst jedes denkbare physische und moralische Opfer zu bringen, auf der andern Seite eine Mutter, deren Herz in starrer Bigotterie und spießbürgerlichem Provinzvorurteil bis zu dem Grade verhärtet war, daß sie es über sich bringen konnte, den Sohn in aller Form zu *verfluchen* einzig und allein deshalb, weil er sich den Musiker nicht ausreden ließ: dieser Gegensatz war zu groß, als daß ihn selbst die Liebe, die auf beiden Seiten gewiß nicht fehlte, ganz hätte ausgleichen können.

Stand der Vater unseres Meisters der Musik zum mindesten fremd, die Mutter geradezu feindlich gegenüber, so darf es nicht wundernehmen, daß für einen einigermaßen geregelten und gründlichen musikalischen Unterricht während seiner Knabenjahre nicht allzuviel geschah. Das Flageolett, d. h. die unserem Piccolo entsprechende Art der

alten Schnabelflöte, die gewöhnliche Querflöte und die Guitarre, das waren die Instrumente, die ihm in La Côte-St. André gelehrt wurden, und auf denen er es auch rasch zu einer bemerkenswerten Fertigkeit brachte. Seinem Wunsche nach Klavierunterricht widersetzte sich der Vater, als er bemerkte, daß die Musikliebe des Sohnes den Charakter einer ernsteren Leidenschaft anzunehmen drohte. Die Folge davon war, daß das eigentliche musikalische Haupt- und Lieblingsinstrument unsrer Epoche Berlioz zeitlebens fremd blieb. Nicht einmal bis zu der genialen Stümperei eines Richard Wagner hat er es auf dem Klavier gebracht, ein Mangel, der ihm natürlicherweise oft sehr hinderlich gewesen ist. Alles in allem glaubte er aber späterhin selbst doch urteilen zu müssen, daß hierbei die Vorteile die Nachteile entschieden überwögen. Er schreibt darüber an einer Stelle der Memoiren: „Wenn ich die erschreckende Menge von Trivialitäten bedenke, deren Hervorbringung das Klavierspiel erleichtert, schändliche Trivialitäten, die von der Mehrzahl ihrer Urheber nicht einmal niedergeschrieben werden könnten, wenn sie ihres musikalischen Kaleidoskops beraubt und ausschließlich auf Feder und Papier angewiesen wären, so kann ich nicht umhin, dem Schicksal dafür zu danken, daß es mich in die Notwendigkeit versetzt hat, still und frei mit dem Komponieren zustande zu kommen, und daß es mich dadurch geschützt hat vor der Tyrannei der Fingergewohnheiten, die so gefährlich für die Gedanken sind, wie auch vor der Verlockung, die der Klangreiz des Banalen mehr oder minder immer auf den Komponisten ausübt." Auf alle Fälle hatte es Berlioz diesem Mangel zu verdanken, daß seine schöpferische Phantasie mehr als die jedes anderen neueren Komponisten (selbst Wagner nicht ausgenommen) von der Ton- und Klangwelt des Klaviers unberührt geblieben ist, daß er infolgedessen ge-

zwungen war, gleich von allem Anfang beim Konzipieren eines musikalischen Gedankens an die Orchesterinstrumente zu denken, und so wie von selbst dahin geführt wurde, der eigentliche und ausgesprochene Orchesterkomponist par excellence zu werden, als den wir ihn heute bewundern, — eine Tatsache, die, nebenbei bemerkt, auch darin zum Ausdruck kommt, daß bei den Orchesterwerken keines anderen Komponisten die Anfertigung eines einigermaßen brauchbaren Klavierauszuges so schwer fällt, wie bei denen Berlioz', und daß nirgends sonst das Klavierarrangement einen so ungenügenden Begriff von dem vermittelt, was die Orchesterpartitur (und zwar nicht nur rein klanglich) eigentlich enthält. In der musikalischen Theorie mußte Hector, so lange er im Vaterhause weilte, Autodidakt bleiben, als welcher er es mit Hilfe der Harmonielehre von Catel immerhin doch so weit brachte, daß seine in den ersten Anfängen bis zum 13. Lebensjahr zurückreichenden Kompositionsversuche allmählich ein leidlich vernünftiges Gesicht bekamen.

Daß die Eltern sich seinen Musikerplänen so hartnäckig widersetzten, daß er sich den Zugang zu seinem Lebensberufe von ihnen geradezu erkämpfen mußte, das war zunächst gewiß kein Unglück. Wenn auch der Fluch der Mutter gewiß etwas Entsetzliches bleibt, und zumal für ein weiches und zartes, in etwas sogar der Sentimentalität zuneigendes Gemüt, wie es das Berliozsche im Grunde war, so hatte der Kampf doch jedenfalls das Gute, daß sich in ihm und durch ihn erweisen mußte, ob Hectors Liebe zur Musik mehr war als eine flüchtige Laune. Indem er seinem einmal gefaßten Entschlusse, Musiker zu werden, die härtesten Opfer zu bringen hatte, konnte er zeigen, daß er tatsächlich berufen war, und nicht zu der großen Zahl derer gehörte, die Bewunderung und Empfänglichkeit für die Lockungen einer Kunst mit künst-

lerischer Begabung verwechseln. Aber daß Berlioz bis zu seinem 19. Lebensjahre in einer fast gänzlich unmusikalischen Umgebung aufwuchs und bis dahin so gut wie keinen künstlerisch ernst zu nehmenden Musikunterricht genoß, das bedeutete allerdings einen Verlust für ihn, den auch der angestrengteste Fleiß späterhin nicht mehr ganz auszugleichen vermochte.

Kinder, die, wie etwa Bach, Mozart oder Beethoven, aus Musikerfamilien hervorgegangen, die Tonkunst sozusagen schon mit der Muttermilch einsaugen durften, sie eignen sich die musikalische Sprache so an, wie wir unsere Muttersprache erlernen: halb unbewußt, instinktiv und ohne des Regelkrams der theoretischen Grammatik und Stilistik zu bedürfen. Wer dagegen erst in reiferen Jahren zur Musik kommt, der ist in dem Falle desjenigen, der eine fremde Sprache zu studieren hat. Ist er begabt und fleißig, so wird er es gewiß dahin bringen, sich fließend und gewandt in ihr auszudrücken, ja zunächst wird sich seine Rede von der des Einheimischen in nichts unterscheiden lassen, wogegen man bei schärferem Hinhören freilich entdecken wird, daß er zu der Sprache, die er spricht, doch nicht ganz in jenem intimen Verhältnis steht, das sich nur dann einstellen kann, wenn wir in und mit ihr aufgewachsen sind.

Wer Berliozsche Partituren unter dem Gesichtspunkt der Kompositionstechnik, genauer gesprochen, der Satztechnik, eingehend studiert hat, dem kann es gewiß nicht entgangen sein, daß der musikalische Satz des Meisters in bezug auf Gewandtheit, Glätte und Flüssigkeit oft weit zurücksteht hinter dem, was man bei Durchschnittsmusikern, die es im übrigen nicht wagen dürften, einem Berlioz auch nur „die Riemen seiner Schuhe aufzulösen", als selbstverständliches Erfordernis des Handwerks ohne weiteres voraussetzt und hinnimmt. Da ist so manches schwerfällig, eckig

und holperig, ja bisweilen geradezu unbeholfen, um nicht zu sagen ungeschickt, und wenn gewiß auch vieles davon einerseits aus der Natur von Berlioz' Begabung, die von Haus aus nicht von der Art derer war, denen alles „leicht“ fällt und gleich auf den ersten Anhieb gelingt, anderseits daraus zu erklären ist, daß er als Wegbahner und Pfadfinder in ein neues, zuvor noch gänzlich unbekanntes Land der Kunst vielfach für das, was er sagen wollte, erst den Ausdruck prägen und die Sprache sich schaffen mußte, — Nachwirkungen seines anfänglich so ungenügenden und erst in späteren Jahren ernster werdenden Musikstudiums dürften darin doch nicht ganz zu verkennen sein. Ein Mißverständnis wäre es freilich, wenn man glauben wollte, daß diese unleugbaren technischen Mängel ohne weiteres auch schon ästhetische Mängel bedeuteten. Denn das ist das Eigentümliche des Genies im Gegensatz selbst zu dem höchststehenden Talente, daß es sich auch seine Fehler und Unvollkommenheiten zu Vorzügen umschafft. Aus der Not eine Tugend machen, das Reich der Kunst nach der Richtung hin erweitern, daß es gerade mit den Grenzen der eigenen Begabung an den Himmel stößt und in den Himmel reicht: darin besteht der eigentliche „Trick“ der wahrhaft genialen Künstlernatur. So auch bei Berlioz. Gerade die Inkorrektheiten, die musikalischen „Verzeichnungen“, sie werden bei ihm oft zu ganz einzigartigen Mitteln ästhetischer Reizerhöhung. Eben der Widerspruch, der da aufklafft zwischen Inhalt und Form, zwischen dem, was der Künstler hat sagen wollen, und dem, was er tatsächlich zum Ausdruck gebracht, die Inkongruenz zwischen Absicht und Ausführung, Wollen und Vollbringen, — das gerade ist es, was Berlioz' Tonsprache — namentlich dort, wo er „rührend“ wirkt, — einen ganz unsagbaren Charme und Zauber verleiht.

In den letzten Tagen des Jahres 1821 war Hector

in Paris angekommen, wo er nach dem Wunsche seines Vaters Medizin studieren sollte. Den Versuch, diesem Wunsche nachzukommen, scheint er anfangs allen Ernstes unternommen zu haben, um ihn freilich bald endgültig aufzugeben. Die Absicht, Musiker zu werden, war allmählich zum festen, unumstößlichen Entschlusse in ihm herangereift. Es begann der langjährige Kampf mit den Eltern, die kein Mittel, selbst nicht die grausame Maßregel, dem Sohne zeitweilig jegliche finanzielle Unterstützung zu verweigern, unversucht ließen, um ihn von der Musik wieder abzubringen. Nichts half. Unter den unsäglichsten Entbehrungen, indem er durch Stundengeben, vorübergehend sogar als Chorist an einem kleinen Theater seinen Lebensunterhalt verdiente, — ohne damit freilich verhindern zu können, daß er sich manchmal selbst bis zum Verzicht auf regelmäßige und ausreichende Mahlzeiten einschränken mußte —, unter so widrigen Verhältnissen hatte der angehende Künstler seine musikalischen Studien weiter zu verfolgen.

Von den Lehrern, deren Unterricht Berlioz am Pariser Konservatorium genoß, kommen für seine künstlerische Entwicklung namentlich zwei in Betracht: Lesueur und Reicha. Jean François Lesueur, geboren 1760 (nach anderer Angabe 1763) war neben dem ihm freilich weit überlegenen Spontini der eigentliche musikalische Interpret der Ideen des ersten Kaiserreichs. Nachdem er es trotz glühendsten Ehrgeizes und regster Strebsamkeit unter dem Königtum und der Republik weder als Kirchen- noch als Opernkomponist zu einem wirklich durchschlagenden Erfolge hatte bringen können, rückte er mit einem Male in die vorderste Reihe der musikalischen Berühmtheiten seiner Zeit, als Napoleon ihn 1804 zu seinem Hofkapellmeister ernannte und die Aufführung seiner von der Direktion der Großen Oper bis dahin unbeachtet gelassenen Oper »Les Bardes« (»Ossian«) befahl. Mit dem Erfolge dieses von

dem Kaiser selbst höchlich bewunderten Werkes erreichte Lesueurs Künstlerlaufbahn ihren Kulminationspunkt. Zwar blieb er auch nach der Restauration in Amt und Würden als königlicher Opernkapellmeister und Hofkapellkomponist wie als Kompositionsprofessor am Konservatorium. Doch war er zu jener Zeit, da Berlioz sein Schüler wurde, zweifellos schon eine Erscheinung, deren Glanz und Ruhm mehr der Vergangenheit als der Gegenwart angehörte.

Liest man das Urteil, das Lesueurs bedeutendster Schüler über die musikalische Persönlichkeit des Lehrers und die Art seines Unterrichts in den Memoiren fällt, so könnte man glauben, daß Berlioz diesem Manne, der sich mit so viel Eifer und Liebe seiner musikalischen Erziehung annahm, zwar vielfach zum Danke verpflichtet war, ohne jedoch über den formellen Unterricht hinaus eine tiefere künstlerische Beeinflussung von ihm erfahren zu haben. Dem gegenüber hat Octave Fauque im ersten Teile seines Buches »Les Révolutionnaires de la Musique« (Paris, Calmann Lévy, 1882) mit Recht darauf hingewiesen, daß Lesueur in gewisser Hinsicht geradezu als ein Vorläufer seines Schülers Berlioz angesehen werden darf, und daß diese Seite der künstlerischen Persönlichkeit des Lehrers gewiß nicht ohne tiefgehenden Einfluß auf die Entwicklung des Schülers geblieben sein kann. Nicht nur, daß Berlioz mit Lesueur die abgöttische Schwärmerei für Virgil, Gluck und Napoleon teilte — dieses in seiner Zusammenstellung gewiß sonderbar genug anmutende und doch für beide Männer so ungemein bezeichnende Triumvirat —, nicht nur daß er gleich ihm die Kunstform der Fuge in ihrer traditionell geistlosen Anwendung verurteilte —, Lehrer und Schüler zeigten sich überdies darin tief innerlich geistes- und wesensverwandt, daß sie in einer der wichtigsten musikästhetischen Grundanschauungen vollkommen übereinstimmten.

Berlioz gilt als der eigentliche Vater der neueren Programmusik, als derjenige, der nicht etwa bloß wie Beethoven gelegentliche Ausflüge in das Land der poetisierenden Tonkunst unternommen, sondern sich fest und dauernd dort angesiedelt hat, insofern es seine unumstößliche Überzeugung war, daß der eigentliche und höchste Zweck der Musik darin bestehe, irgend eine dichterische Idee, den Verlauf einer dramatischen Handlung oder auch einen realen Vorgang des Lebens in die Sprache der Töne zu übertragen. Nur der Umstand, daß der Schüler diese Überzeugung mit so unvergleichlich größerem Genie und wuchtigerer Energie vertreten und verfochten hat, daß sie bei ihm in riesenhaften Schöpfungen ihren künstlerischen Niederschlag fand, denen von allem Anfang an der Stempel der Unvergänglichkeit aufgeprägt war, während die Werke des Lehrers und Vorgängers nur mäßiges Aufsehen erregten und nach seinem Tode (1837) bald genug vergessen waren, nur dieser Umstand erklärt es, wie die interessante Tatsache so lange kaum beachtet bleiben konnte, daß Lesueur in bezug auf Programmusik durchaus den gleichen ästhetischen Glauben bekannte wie sein großer Schüler Berlioz. Auch er erblickte in der Nachahmung das höchste Ziel der Kunst. Seinen Schülern empfahl er vor allem das, worauf auch seine eignen kompositorischen Bestrebungen gerichtet waren: möglichst viel „Poesie, Malerei und Ausdruck“ in ihre Musik zu legen. Aber noch mehr: gleich Berlioz hielt er es für notwendig, daß der Hörer genau und bis ins einzelne hinein darüber orientiert sei, was der Komponist sich bei seiner Musik gedacht, welche Ausdrucks- bzw. Nachahmungsabsichten er jeweils verfolgt habe. Deshalb sollte die Wirkung des musikalischen Kunstwerks selbst durch erläuternde Kommentare unterstützt werden. Bei der Aufführung seiner Oratorien ließ Lesueur programmatische Erklärungen an

das Publikum verteilen, die er seinen Schülern gegenüber noch durch ausführlichere Deutungen mündlich zu ergänzen pflegte.

Eine in ihrer Haupttendenz nach außen, d. h. auf die Nachahmung sinnlicher Dinge und Vorgänge gerichtete Programmusik wird immer bestrebt sein müssen, namentlich nach zwei Seiten hin den musikalischen Ausdruck fortzubilden: nach der Seite des Rhythmus und der Klangfarbe. Und so zeigt sich auch darin der Lehrer dem Schüler verwandt, daß er der Pflege dieser beiden Ausdruckselemente immer eine ganz besondere Sorgfalt schenkte. Ja sogar in einer solch besonderen Eigentümlichkeit wie der Vorliebe für die Anwendung antiker oder exotischer Tonarten zu charakterisierenden Zwecken hat Berlioz in Lesueur einen Vorgänger gehabt. Und wenn Adolphe Jullien (in seinem kleineren Werke) mit Recht bemerkt, daß sich eigentlich erst in Berlioz' letzter, ungefähr vom Jahre 1854 an zu datierender Schaffensperiode gezeigt habe, welch tatsächlich großen Einfluß die unregelmäßigen Lektionen seines Meisters Lesueur auf diesen undisziplinierten Schüler ausgeübt hatten, so darf man wohl daran erinnern, wie gerade auch dasjenige Berliozsche Werk, mit dem er in diese letzte Periode eintritt, „Die Kindheit Christi" ganz unwillkürlich die Erinnerung weckt an jene kleinen Oratorien Lesueurs, deren Berlioz noch in seinen Memoiren, wenn auch nicht mit uneingeschränktem Lobe gedenkt.

Ganz anderer Art war Reicha, bei dem Berlioz hauptsächlich Kontrapunkt und Fuge studierte, und der fast um dieselbe Zeit auch Franz Liszt in der Komposition unterrichtete. War Lesueur durch und durch Franzose, und zwar einer, der — abgesehen von der italienischen Musik — auch künstlerisch keine fremdländischen Einflüsse erfahren hatte, so sehen wir in Reicha dagegen einen der Abstammung nach tschechischen, in seinem Bildungsgange

deutschen Musiker, einen der zahlreichen Repräsentanten jener starken Beeinflussung, die von Osten her auf die französische Musik im Laufe ihrer Entwicklung in immer steigendem Maße einwirkte. Im Jahre 1770 zu Prag geboren, also mit Beethoven gleichaltrig, war Anton Reicha in jungen Jahren mit diesem zusammen im Bonner Orchester gesessen. Die damals gemachte Bekanntschaft konnte er bei seinem späteren Aufenthalte in Wien (1802—1808) erneuern, wo er auch mit Männern wie Haydn, Albrechtsberger und Salieri befreundet wurde. 1808 ging er nach Paris, wo er schon früher einmal als Instrumentalkomponist hübsche Erfolge errungen hatte, und hier gelang es ihm denn bald, zwar nicht als Opernkomponist, wie er gehofft hatte, wohl aber mit seinen Orchester- und Kammermusikwerken und als Kompositionsprofessor am Konservatorium (seit 1818) sich einen Namen zu machen. Wie Reichas zahlreiche theoretische Werke für ihre Zeit praktisch sehr brauchbar waren, so hat auch Berlioz seinem Lehrer das Lob gespendet, daß er den Kontrapunkt mit bemerkenswerter Klarheit vorgetragen und in kurzer Zeit und mit wenig Worten ihn viel gelehrt habe. Zwar kein Neuerer wie Lesueur, überhaupt nach keiner Richtung hin ein originaler Kopf, war er doch nicht der trockene Pedant und unvernünftige Autoritäts-Götzendiener, als welcher z. B. der alte Cherubini dem jungen Berlioz — übrigens doch wohl nicht ganz mit Recht — erschien.

Kann man sagen, daß der Einfluß Lesueurs hauptsächlich in Anregungen allgemein künstlerischer Natur, der Reichas mehr auf dem rein technischen Gebiete des musikalischen Handwerks zu suchen ist, so sah er sich nach der Seite hin, wo er später zuerst allgemeines Aufsehen erregte und als unübertroffener Meister Anerkennung fand, weder von dem einen noch dem anderen sonderlich gefördert. In der Instrumentation war er — nach seinem

eignen Urteil wenigstens — ganz auf sich selbst und das Studium der von ihm verehrten großen Meister angewiesen, deren unpersönlicher Einfluß auf jeden jungen Musiker ja stets zum mindesten eben so stark zu sein pflegt als der von den eigentlichen Lehrern ausgehende. Fragen wir nun nach den wichtigsten „unpersönlichen" Lehrern und Meistern des jungen Berlioz, so fällt uns zunächst auf, daß er Beethoven, den man doch gewöhnlich — und gewiß mit Recht — als die eigentliche und unmittelbare Voraussetzung der symphonischen Kunst des französischen Meisters ansieht, verhältnismäßig erst recht spät wirklich kennen gelernt hat. Schon der Umstand, daß es ein Konzertleben damals in Paris fast noch gar nicht gab, und — abgesehen von der Kirche — die große Oper beinahe der einzige Ort war, wo man Gelegenheit hatte, ernste Musik großen Stils zu hören, schon dieser Umstand erklärt es, daß Gluck zunächst derjenige Meister war, zu dem es Berlioz am meisten hinzog. Die Grundtendenz der Gluckschen Musik, nichts anderes als Ausdruck sein zu wollen, der hohe Ernst, die edle Würde und das leidenschaftliche Pathos seiner Tonsprache, das waren die künstlerischen Eigenschaften, die den Schöpfer der beiden Iphigenien zum ausgesprochenen Liebling des jungen Künstlers machten. Unter den zeitgenössischen Meistern war es dann vor allen Spontini, der in seiner Bewunderung unmittelbar auf jenen folgte. Der gleichen Schule und Richtung angehörend wie Gluck, aber moderner, farbenreicher und von wärmerer Sinnlichkeit als der große Klassiker der französischen Oper, konnte Spontini damals, wo der Rossinismus in seiner höchsten Blüte stand, in einem ernstgesinnten jungen Musiker, dem die Meisterwerke der gleichzeitigen deutschen Tonkunst noch so gut wie unbekannt waren, sehr wohl einen Enthusiasmus von jener Gluthitze entzünden, wie er in Berlioz' kleiner No-

velle »Le suicide par enthousiasme« sich ausspricht. Über sein damaliges Verhältnis zu den Koryphäen der Wiener Schule sagt der Meister selbst: „Die Symphonien von Haydn und Mozart, Kompositionen von einem meist intimen Charakter, hörte ich von einem zu schwachen Orchester auf einer zu großen und in bezug auf die Klangwirkung schlecht angeordneten Bühne“ (nämlich in den Orchesterkonzerten der großen Oper), „wo sie nicht mehr Effekt machten, als wenn man sie auf der Plaine de Grenelle gespielt hätte; das klang verworren, winzig klein und eisig kalt. Beethoven, von dem ich zwei Symphonien gelesen und nur ein einziges Andante gehört hatte, erschien mir wohl wie eine ferne Sonne, aber eine Sonne, die von dichten Wolken verdunkelt ist.“

Berlioz' erste kindliche Kompositionsversuche, die er noch in La Côte-St. André zu Papier gebracht hatte, bestanden in einer Art von Potpourri über italienische Themen für Streichquartett, Flöte und Horn (1815), zwei Quintetten für Streichinstrumente und Flöte (1816), sowie mehreren höchst melancholischen Romanzen (aus Florians, des französischen Geßner, empfindsamer Pastorale »Estelle«; »Les deux pigeons« von Lafontaine u. drgl.), — erste Versuche, die natürlicherweise höchst unvollkommen ausfielen, immerhin aber in Einzelheiten ihrem Urheber doch auch später noch so sehr zusagten, daß er Motive aus ihnen in der Folge für reifere Werke verwenden konnte, — wie es denn Berlioz überhaupt liebte, Bruchstücke oder wenigstens einzelne Einfälle aus Kompositionen, die ihm als Ganzes nicht mehr genügten, anderweitig zu benutzen. In Paris hatte eine Kantate für Baß mit Orchesterbegleitung (nach Millevoyes Dichtung »Le cheval arabe«) 1822 zuerst die Aufmerksamkeit Lesueurs auf Berlioz gelenkt, und die Begeisterung für die weichlich-sentimentale Hirtenpoesie Florians wirkte auch jetzt noch so

weit nach, daß er den in Poesie dilettierenden Gerono, seinen Mitschüler bei Lesueur, veranlaßte, ihm seines damaligen Lieblingsdichters »Estelle« zu einem Opernlibretto zurechtzumachen. Ernsthafter war schon ein zweiter Opernversuch „Die Vehmrichter" (1826), dessen Textdichtung von seinem Freunde Humbert Ferrand stammte. Aus ihm ist uns die Ouvertüre, das erste reine Orchesterwerk des Meisters, erhalten geblieben. Eine Szene für Baß-Solo mit Orchester aus Saurins Drama »Béverley ou le Joueur«, mit der Berlioz den Übergang von der sentimentalen zur »musique violente« machte, und ein lateinisches Oratorium »Le passage de la mer rouge« waren vorangegangen. Es folgten die „heroische Szene" für Soli, Chor und Orchester »La révolution grecque«, die 77 Jahre nach ihrer Entstehung in der Breitkopf und Härtelschen Gesamtausgabe der Berliozschen Werke nun auch im Druck erschienen ist, die Ouvertüre zu „Waverley" von Walter Scott (1826) und die ersten der später vermehrten und 1830 als Opus 2 veröffentlichten „Irischen Melodien" für eine und zwei Singstimmen nach Poesien von Th. Moore (1827).

Inzwischen hatte der Künstler auch schon den ersten Schritt in die große Öffentlichkeit gewagt mit einer ganz unter dem Einfluß seines Lehrers Lesueur entstandenen Messe, die 1825 in der Kirche St. Roch unter Valentino eine vollständig verunglückte Aufführung erlebte, ein Mißgeschick, aus dem sie zwei Jahre später durch eine besser gelungene Vorführung unter Berlioz' eigner Leitung in St. Eustache einigermaßen rehabilitiert wurde. Das Resurrexit dieses Werkes, das der Komponist 1831 in Italien noch einmal umarbeitete, ist neuerdings gleichfalls wieder ans Tageslicht gekommen. Es erscheint dadurch merkwürdig, daß die Es dur-Fanfaren aus dem Dies irae des Requiem sich in ihm schon deutlich erkennbar ankündigen.

Der Sieg in dem Wettbewerb um den Grand prix de Rome, den großen Staatspreis für Kompositionsschüler des Konservatoriums, pflegt in der Regel dem Studiengange des höher begabten französischen Musikers den krönenden Schlußstein aufzusetzen. Schon das Stipendium von 3000 Frcs., das der Sieger fünf Jahre lang ausbezahlt erhält, mochte für Berlioz Verlockendes genug haben, um ihn gleichfalls sein Glück vor der gestrengen Jury der Akademie versuchen zu lassen. Überdies waren die Eltern immer noch keineswegs überzeugt von seiner künstlerischen Begabung und nur allzusehr geneigt, in all den kleinen Mißerfolgen, wie sie im Anfang der Laufbahn auch bei dem stärksten Talente unvermeidlich sind, eine Bestätigung ihrer schlimmsten Befürchtungen zu finden. Es mußte also dem Sohne daran gelegen sein, sozusagen als staatlich „approbierter“ Komponist erst noch den offiziellen Befähigungsnachweis für den von ihm erwählten Beruf zu erbringen. Endlich gab es noch ein drittes Motiv, dessen Kraft man nicht unterschätzen darf, obgleich Berlioz selbst es späterhin so darzustellen liebte, als ob ihm persönlich gar nichts an der Erlangung des Rompreises gelegen gewesen sei: es war vor allem auch der eigne Ehrgeiz, die verführerische Lockung des Laureaten-Ruhmes, was unseren Meister so viel Zeit und Kraft an die Erreichung dieses Zieles setzen ließ. Denn wie alle echten Künstlernaturen ist auch Berlioz eine Bestätigung dafür, daß der nur für sich und ganz unbekümmert um die Anerkennung anderer schaffende Künstler ins Reich der Fabel gehört. Auch Berlioz war im höchsten Maße ehrgeizig: ja, er selbst erzählt uns, daß neben dem erstmaligen Anblick 24-linigen Partiturpapieres, das ihm, der zuvor nur von beziffertem Baß begleitete Solfeggien, Flötensoli und Opernfragmente mit Klavierbegleitung gesehen hatte, zuerst die ungeahnten Möglichkeiten allerreichster Vokal-

und Instrumental-Kombinationen eröffnete, — daß es daneben vor allem die Lektüre der Biographien von Gluck und Haydn gewesen sei, was in jungen Jahren mitwirkte, ihn der Medizin abspenstig zu machen und der Musik in die Arme zu treiben. „Welch herrlicher Ruhm! sagte ich mir, indem ich der Triumphe dieser beiden berühmten Männer gedachte; welch herrliche Kunst! welches Glück, sie im großen zu betreiben!"

Es wurde Berlioz nicht leicht gemacht, die Palme des Laureaten zu erringen. In nicht weniger als fünf aufeinander folgenden Jahren mußte er den Versuch machen, bis es ihm endlich gelang, und wie eine symbolische Vorausnahme seiner ganzen späteren Laufbahn will uns dieser heiße Kampf erscheinen, dieses kühne Anstürmen, dieser hartnäckige Widerstand, dieser immer wiederholte Anlauf und dieser späte endliche Sieg!

Vor der eigentlichen Konkurrenz, die in der Klausur-Komposition eines gegebenen Kantatentextes für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung bestand, hatten sich die Preisbewerber einer Vorprüfung zu unterziehen, deren Ausfall über ihre Zulassung entschied. Schon über diese erste Schwelle stolperte Berlioz, als er sich, noch nicht 23jährig, im Jahre 1826 zum erstenmal zum Konkurs meldete. Im folgenden Jahre wurde er zwar zugelassen, seine Arbeit aber (»Orphée déchiré par les Bacchantes«) als „unaufführbar" zurückgewiesen. 1828 war er wenigstens so glücklich, mit »Herminie» den zweiten Preis zu erringen, was ihm nach der ständigen Übung der Preisrichter die sichere Anwartschaft auf den ersten Preis bei der nächsten Konkurrenz zu garantieren schien. Aber noch einmal sah sich seine Hoffnung getäuscht. Man zog es vor, in diesem Jahre gar keinen ersten Preis zu verleihen, um nicht »Cléopatre après la bataille d'Actium«, die Kantate des schon damals ob seines musikalischen Radi-

kalismus verschrienen Berlioz krönen zu müssen. Endlich im Revolutionsjahre 1830 wurde seine Ausdauer belohnt: »La dernière nuit de Sardanapale« erhielt den ersten Preis. Was die hochweisen Geschmacksrichter der Akademie durch ihr geringes Wohlwollen in jenen Jahren an dem jungen Komponisten sündigten, das hat der Schriftsteller Berlioz später grausam gerächt. Der Hohn und Spott, mit dem er in seinen Memoiren die ganze Einrichtung des Rompreises und das seit langem eingebürgerte Herkommen seiner Zuerteilung übergoß, hat diese gleich allen Künstler-Prämiierungen an sich unglückliche Institution mit dem Stigma der Lächerlichkeit gebrandmarkt, das auch nach ihrer Reorganisation unter dem zweiten Kaiserreiche nicht ganz verschwunden ist.

Der Laureat des Rompreises war verpflichtet, sein Staatsstipendium zu einem zweijährigen Aufenthalt in Italien zu verwenden, an den sich ein Reisejahr in Deutschland anzuschließen hatte. Auch Berlioz wurde diese Auflage nicht erlassen, so wenig es ihn, den ausgesprochenen Gegner alles musikalischen Italianismus, gelüstete, Paris zu verlassen, die künstlerische Walstatt, wo er eben angefangen hatte, als der musikalische Vorkämpfer einer neuen, alle Geister in Aufruhr versetzenden ästhetischen Richtung die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

II.

Die Romantik.

Seiner Natur nach ist jeder künstlerische Inhalt ein Schrankenloses, Unendliches, wie jede künstlerische Form ein Begrenztes und Endliches. Im Kunstwerk will eine Idee Gestalt gewinnen, ein Geistiges sinnlich sichtbar werden. Aber immer wird der Körper, den die Idee sich schafft, in irgend einer Beziehung ungenügend sein, ihren ganzen Inhalt in sich aufzunehmen und voll erschöpfend zum Ausdruck zu bringen. Jeder echte Künstler setzt sich eine, streng genommen, unlösbare Aufgabe, und nur, indem er an unsere mitschaffende Phantasie appelliert, erreicht er die Illusion, als ob er mehr als eine bloß approximative Lösung seines Problems gefunden habe.

Wenn es nun einem Künstler gelungen ist, diese Illusion so weit zu steigern, daß sie die ästhetischen Bedürfnisse einer bestimmten Zeitperiode vollkommen befriedigt und allen Ansprüchen so sehr genügt, daß der Wahn entstehen kann, Inhalt und Form seien in seinem Werke bis auf den letzten Rest zur Deckung gelangt und völlig zu einer harmonischen Einheit verschmolzen, so gewinnt diese Schöpfung den Ruhm der Klassizität. Jedes wahrhaft klassische Werk erregt den Schein, als ob die Kunst ihr Endziel erreicht, ihr letztes Wort gesprochen habe. Den Schein: denn wäre dieser Eindruck mehr als Schein, so könnte auf ein solches Werk in der Tat keine Weiterentwicklung der Kunst, kein künstlerischer Fortschritt mehr

erfolgen. Daß danach doch immer wieder neue ästhetische Richtungen auftauchen und die Kunst in andere Bahnen weisen, ist das stets sich wiederholende Dementi, das der lebendige Geist der Geschichte dem klassischen Scheine gibt.

Die Kunst der Antike war den abendländischen Kulturvölkern seit den Tagen der Renaissance als das eigentliche Ideal der Klassizität erschienen. Es hatte sich das Dogma ausgebildet, daß die alten Griechen und Römer den höchsten erreichbaren Gipfel der Vollendung auf ästhetischem Gebiete erklommen, über den hinaus kein Fortschritt mehr denkbar sei. In ihren unsterblichen Meisterwerken schienen sie einen Kanon uns hinterlassen zu haben, von dem kein Neuerer abzuweichen sich getrauen dürfe, ohne die Gefahr eines allgemeinen Verderbs der Kunst heraufzubeschwören. Die Nachahmung der Antike nach Geist, Inhalt und Form wurde zum obersten Kunstgebot, und die Überzeugung, daß außerdem kein Heil zu finden sei, war es, die zu dem Glauben verführen konnte: es gebe für die Kunst ganz bestimmte Gesetze und Regeln, die man einerseits den Schöpfungen der antiken Künstler, anderseits den theoretischen Erörterungen der alten Philosophen — also etwa für das Drama der Poetik des Aristoteles — entnehmen könne, Regeln von ewig unverbrüchlicher Gültigkeit, an deren Befolgung echte und reine Kunst für immerdar gebunden sei.

Während Deutschland tief in dem Elend jenes Krieges versunken lag, dessen unselige Folgen sein geistiges Leben so lange darniederhielten, hatte in Frankreich der große Richelieu in der Académie française, dem obersten Gerichtshof in sprachlichen und literarischen Dingen, jene Institution begründet, deren Autorität den Geist eines leblos starren Klassizismus dem ganzen Kunstleben der Nation aufzwang. Und als die ästhetische Kultur Deutsch-

lands aus der Verwilderung des großen Krieges heraus zu neuem Wachstum anzusetzen begann, da war es die natürliche Nachahmung des äußerlich so glänzenden Beispiels der Franzosen, was auch sie zunächst auf die gleichen Bahnen drängte. Während aber bei uns eine bald genug eintretende Reaktion Befreiung von dem Regelzwang des Akademismus brachte, überdauerte in Frankreich seine Herrschaft sogar die Stürme der großen Revolution, die doch auf allen anderen Gebieten des geistigen und politischen Lebens mit jedwedem traditionellen Vorurteil und tyrannischen Herkommen so gründlich aufgeräumt hatte. Was in Deutschland bereits durch den „Sturm und Drang" besorgt worden war, das blieb hier einer Künstlerschule vorbehalten, die ihren Namen, wie auch sonstige Anregungen mannigfachster Art von den deutschen Romantikern empfangen hatte.

So trug denn die französische Romantik zunächst alle die Merkmale, die eine künstlerische Revolution jederzeit aufweisen wird. Sie verneinte das Bestehende, suchte es zu zerstören, um Neues an seine Stelle zu setzen. Hatte der Klassizismus Gesetze und Regeln aufgestellt, so leugnete die Romantik deren Verbindlichkeit. Der starren Gebundenheit der Form, wie sie bisher vorgeschrieben war, trat die Forderung nach fesselloser Freiheit entgegen. War der Klassizismus seinem Wesen nach auf die Harmonie von Form und Inhalt gestimmt gewesen, so schwelgte die Romantik in der Bevorzugung des Inhalts vor der Form, in dem Triumph des unendlichen Gedankens über die Endlichkeit seiner Erscheinung. Ist es das Bestreben eines jeden Klassizismus, alle Konflikte reinlich aufzulösen, alle Gegensätze zu versöhnen und allen Widerspruch zur Einheit aufzuheben, so geht die romantische Kunstrichtung gerade umgekehrt darauf aus, Gegensatz und Widerspruch aufs schärfste herauszuarbeiten. Die lebensvolle Dar-

stellung des Zwiespalts, der sich uns in jeder Erscheinung aufdrängt, des Risses, der mitten durch Welt und Menschenseele geht, gehört zu ihren eigentlichsten Aufgaben. Und wenn der Romantiker schon nicht beim ungelösten Konflikte stehen bleibt, so wird er doch immer entweder eine transzendente Lösung des Widerspruchs der immanenten Welt- und Lebensrechtfertigung des Klassizismus vorziehen, indem er sich in ein das Diesseits erlösendes und verklärendes Jenseits flüchtet, oder aber mit einer solchen Versöhnung sich begnügen, die — wie Ironie und Humor — die Gegensätze bloß subjektiv vermittelt, ohne sie auch objektiv aufzuheben

Liegt es im Wesen der menschlichen Vernunft begründet, sich nicht eher zufrieden zu geben, als bis die Welt „begriffen", d. h. im tiefsten Grunde ihres Wesens als „vernünftig" nachgewiesen oder doch wenigstens konstruiert ist, so richtet sich die innerste Tendenz der Romantik geradezu gegen dieses „Postulat der reinen Vernunft". Sie ist von Haus aus alogisch und antilogisch. Wenn daher der Klassizismus sich durchdrungen zeigt von der Überzeugung, daß die Vernunft das vornehmste, recht eigentlich zur Herrschaft berufene Geistesvermögen des Menschen sei, so legt die Romantik allen Nachdruck darauf, das Unzureichende und Unzulängliche der bloßen Vernunfterkenntnis zu betonen, und ihr gegenüber auf Phantasie und Gemüt, auf Ahnung und Gefühl als die wohl dunkleren, dafür aber auch um so tiefer dringenden Geistes- und Seelenkräfte zu verweisen. Wie der Klassizismus zum Rationalismus, so neigt die Romantik zur Mystik. Dem natürlichen Verlauf des alltäglichen Lebens setzt sie die Unbegreiflichkeit des Wunders, dem hellen Tageslichte des Bewußtseins die düstern Abgründe des Unbewußten gegenüber. Die Nachtseite von Natur und Menschendasein ist ihre Lieblingsdomäne. Und geht der klassizistische Künstler

darauf aus, seine Gestalten möglichst scharf umrissen und in voll beleuchteter, plastischer Anschaulichkeit hinzustellen, so liebt es der Romantiker, alle festen Konturen in dem dämmernden Halbdunkel der Stimmung verschwimmen und verschwinden zu lassen.

Im Wesen des Klassizisten liegt es ebensosehr zu optimistischer Weltauffassung hinzuneigen, wie der Romantiker jederzeit durch eine mehr oder minder pessimistisch gefärbte Tendenz charakterisiert ist. Liegt jenem die Gefahr nahe, in Dogmatismus zu verknöchern, so wird dieser leicht im Skeptizismus sich verlieren und haltlos in den Wogen eines an allem verzweifelnden Nihilismus versinken. Als Schiller seine ästhetischen Begriffe des „Naiven" und „Sentimentalischen" konstruierte, hatte er im Grunde nichts anderes als diesen Gegensatz von „klassisch" und „romantisch" im Auge. Denn immer wird eine klassizistische Kunst mehr objektiv nach außen, eine romantische mehr subjektiv nach innen gerichtet sein. Dem Klassizismus wird es in seinem Streben nach allgemeingiltigen Formen und Normen besonders am Herzen liegen, typische Gestalten hinzustellen, wogegen die Romantik sich des Individuums und seiner Besonderheiten, des Einzelfalls, und zwar gerade dann mit besonderer Liebe annimmt, wenn er den Charakter des Außergewöhnlichen und Anormalen trägt. Werden die Typen des Klassizismus leicht zu blutlos abstrakten Schemen, so verfällt umgekehrt die Romantik gerne ins Fratzenhafte und krankhaft Verzerrte. Setzt sie dem maßvollen, weise sich selbst beschränkenden Streben des Klassizisten die Zügellosigkeit eines an kein irdisches noch göttliches Gesetz gebundenen titanischen Unendlichkeitsdranges entgegen, so tritt an Stelle des klassischen Schönheitsideals in der romantischen Kunst die ästhetische Kategorie des Erhabenen. Und wenn jener mit seinem ausgesprochenen Sinn für das klar und sauber Abgegrenzte Reinheit der

einzelnen Kunstgattungen zum unverbüchlichen Gesetze macht, gefällt sich diese darin, nicht nur die Mischgattungen im Sinne einer Verbindung der getrennten Kunstarten zu gemeinsamer Wirkung besonders zu pflegen, sondern vor allem auch in einem und demselben ästhetischen Eindruck die gegensätzlichsten Stimmungen und Affekte nebeneinander herlaufen und sich wechselseitig durchkreuzen zu lassen.

Schon darum, weil die antike Kunst von jeher dem Klassizismus als vorbildliches Ideal gegolten, und infolgedessen auch antike Mythologie und Historie der klassizistischen Kunst immer wieder ihre Stoffe und Gestalten geliefert hatte, sah sich die Romantik, die französische so gut wie die deutsche, darauf angewiesen, im Gegensatz zu ihrem Widerpart die christliche Welt, nordische Sage und mittelalterliche Geschichte, Rittertum und Minnedienst als Stoffgebiete zu bevorzugen, wenn sie es nicht vorzog, sich in den Orient zu flüchten, der ihrem Hang zum Exotisch-Wunderbaren ja auch so reichlich Nahrung bot. Aber nicht allein dieser äußerlich historische Grund war es, was die Romantiker mit Vorliebe zum Christentum führte, es wirkte dazu auch eine tiefinnerliche Geistesverwandtschaft mit. Denn alle Romantik ist von Haus aus christlich. Nicht in dem Sinne freilich, als ob jeder romantische Künstler auf dem Boden der christlichen Weltanschauung stehen müßte. Es gibt deren genug, die sehr weit davon entfernt waren, und gerade auch Berlioz, dieser echte Romantiker, ist nicht nur unkirchlich, sondern durchaus und in jeder Hinsicht unchristlich gesinnt gewesen. Aber insofern erscheint die Romantik immer christlich, als jedes romantische Gemüt „erlösungsbedürftig“ im Sinne des Christentums ist, daß es schmerzlich das Brennen jener Wunde fühlt, deren Heilung der christliche Glaube verheißt, daß es zerrissen ist von jenem Zwiespalt, den zu

versöhnen Christus in die Welt gekommen ist. Ob es der christlichen Verheißung Glauben schenken, ob es die ihm dargebotene Tröstung annehmen will, ob es sie annehmen kann, das ist freilich eine andere Frage, die den Romantiker vor die Alternative stellt, entweder in irgend einer Form die „frohe Botschaft“ der christlichen Heilslehre zu akzeptieren, oder aber sich der absoluten Verzweiflung in die Arme zu werfen, die dann nur in einer vollständigen Generalresignation wenigstens oberflächlich wird zur Ruhe kommen können. Erlösung oder Verdammnis: ein drittes gibt es für ihn nicht. —

Innerhalb der französischen Literatur hatte die sogenannte „Emigrantenpoesie“, Châteaubriand mit seinem empfindsam wertherisierenden »René« und Frau von Staël, die verdienstvolle Vermittlerin deutschen Geisteseinflusses, zusammen mit der Wiederentdeckung André Chéniers, des größten Dichters der Revolutionszeit, die Romantik vorbereitet. Als ihr erster Vertreter gilt der zur Hälfte noch der vorangegangenen Periode angehörende Charles Nodier, der Verfasser phantastisch-übernatürlicher Erzählungen. Zum anerkannten Haupt und Führer der Romantik schwang sich sehr bald Viktor Hugo auf. In der berühmten Vorrede zu seinem 1827 veröffentlichten Buchdrama „Cromwell“ gab er das eigentliche Programm der neuen Schule. Er verkündet die Romantik als den Liberalismus in der Kunst. Künstlerische Freiheit ist seine oberste Forderung. Die Giltigkeit der überlieferten Regeln und Gesetze wird verneint, jede Einschränkung in Stoffwahl und Darstellungsweise zurückgewiesen. Ein Bild der vollen Wirklichkeit mit all ihren schroffen Gegensätzen und Widersprüchen soll der Dichter geben, und wie das reale Leben Schönes und Häßliches, Erhabenes und Lächerliches unlösbar aneinander kettet und miteinander verquickt, so dürfe auch seine Wiedergabe im Kunstwerk sich

nicht scheuen, die extremsten Kontraste unvermittelt nebeneinander zu stellen. Nicht das Abstrakte, Typische und Allgemeingiltige, nicht das Gleichmaß und die Einheit des Tons, — das Konkrete und Individuelle, die charakteristische Besonderheit des Einzelnen und seines Ausdrucks sei das, worauf es vornehmlich ankomme.

Den großen Meistern des französischen Klassizismus, die bis dahin als unantastbare Göttergestalten im Himmel der kritiklosen Bewunderung ihres Volkes gethront hatten, stellte man die Heroen des Auslandes gegenüber und entgegen. Die deutsche Literatur, allen voran Goethe und Schiller, weiterhin aber auch die deutschen Romantiker — von denen bezeichnenderweise E. Th. A. Hoffmann jenseits der Vogesen am populärsten geworden ist — begannen, ihre mächtigen Wirkungen auszuüben. Im Kampfe gegen die aristotelischen „Drei Einheiten", an denen das französische Drama so eigensinnig festgehalten hatte, gewann man Shakespeare als willkommenen Bundesgenossen, den gerade damals das Gastspiel einer englischen Theatertruppe — eine der großen literarischen Sensationen jener Tage (1827) — dem Pariser Publikum auch in der Originalgestalt vorgeführt hatte. Recht eigentlich als Typus des Romantikers, insofern er den „negativen Gegenpol" zum Klassizisten bildet, erschien dann Englands zweitgrößter Dichter Lord Byron, dessen Einfluß auf die französische Romantik nicht leicht überschätzt werden kann. Und der mehr der Spielart des retrospektiv historisierenden Romantikers angehörige Walter Scott wurde vor allem für die Romanciers ein hoch bewundertes und eifrig nachgeahmtes Vorbild.

Rasch scharte sich um Hugo eine stattliche Anzahl von Anhängern des neuen Kunstideals. Ich nenne Sainte-Beuve, den geistvollen Kritiker und Geschichtsschreiber des Jansenismus, die namentlich durch ihre Übersetzungen

um das Bekanntwerden ausländischer Literatur in Frankreich verdienten beiden Deschamps und Prosper Mérimée, den genialen Novellisten, denen sich späterhin noch Männer wie Alfred de Vigny, der im Vergleich mit Hugo fast klassisch maßvoll anmutende Sänger des „Chatterton", und Théophile Gautier, der Vorkämpfer des »L'art pour l'art«, anschlossen. Am heftigsten tobte der Kampf zwischen alter und neuer Kunst, wie natürlich, auf dem Theater. Waren ja doch gerade dem Drama durch den Regelzwang des Klassizismus die unerträglich drückendsten Fesseln angelegt worden. Hier entschied der große Erfolg von Viktor Hugos „Hernani" den Sieg der Romantik (Februar 1830). Freilich war es auch gerade das Drama, auf dessen Gebiet sich die Anhänger der neuen Kunstrichtung — allen voran ihr Herr und Meister Hugo — zu jenen extremen Maßlosigkeiten und tollen Bizarrerien hinreißen ließen, die das romantische Drama sobald in Mißkredit brachten. War der Dichter der „Orientales" zweifellos die genialste Begabung der ganzen Schule, so verstand er es dafür auch am wenigsten, jene Gefahr zu vermeiden, die jedem Romantiker droht: durch Übertreibung sein eignes Prinzip ad absurdum zu führen. Es gibt vielleicht keinen zweiten großen Künstler, der über die schmale Schwelle, die das Erhabene vom Lächerlichen trennt, so oft gestrauchelt wäre wie Hugo, und nicht allzuviele dürften zu finden sein, bei denen die Bedeutung, die sie für ihre Zeit gehabt haben, in so krassem Gegensatz stände zu dem, was sie uns jetzt noch sind. Mit der literarhistorischen Rolle, die er beim Beginn seiner Laufbahn gespielt hat, war seine Mission nahezu erschöpft. Nur eine verhältnismäßig geringe Anzahl von — namentlich lyrischen — Dichtungen Hugos dürfte heute noch ganz genießbar sein, zumal für uns Deutsche, denen die pathetische Deklamation des Franzosen

ohnedies nur allzuleicht den Eindruck der leeren Phrase und hohlen Tirade macht.

Ähnliche Bestrebungen, wie sie von den romantischen Literaten verfochten wurden, traten auch in der gleichzeitigen Malerei zutage. Hier übernahm Eugène Delacroix die Führung. Gegenüber der nüchternen Ruhe des malerischen Klassizismus, wie er sich in Louis David verkörpert hatte, erstrebte man jetzt neue Wirkungen durch eine leidenschaftlich erregte, lebendig packende und ergreifende Darstellungsweise. Die Subjektivität des Künstlers drängte sich hervor und wollte in und mit ihrem Werk vor allem sich selbst, ihr empfindungsreiches Innenleben zur Geltung bringen. Hatte der Klassizismus in einem einseitigen Kultus der Form geschwelgt und vorwiegend nur das zeichnerische Element berücksichtigt, so ging man nun den Reizen der Farbenwirkung nach, und gerade Delacroix gewann Bedeutung vor allem als der glänzende Kolorist, der er war. Daneben machte sich noch ein anderes geltend, das schon darum unsere besondere Aufmerksamkeit verdient, weil wir in der romantischen Musik der parallelen Erscheinung begegnen. Die Malerei tritt in nähere Beziehung und engere Verbindung mit den übrigen Geistesgebieten, und zwar so, daß der bildende Künstler in bewußter Weise am geistigen Leben seinerzeit erhöhten Anteil nimmt. Wie Delacroix selbst ein Mann von vielseitiger allgemeiner Bildung war, so steht eine ganze Anzahl seiner Werke in direktem Zusammenhang mit der romantischen Literatur-Bewegung jener Tage: man denke nur an „Die Enthauptung des Dogen Marino Falieri" (Byron), „Die Ermordung des Bischofs von Lüttich" (Walter Scotts „Quentin Durward"), an seine Illustrationen Scottscher Romane, an die Lithographien zu Goethes Faust und Shakespeares Hamlet u. a. m. Eine unmittelbare Konsequenz dieser

Sättigung der Malerei mit allgemein geistigen Ideen war es dann, daß man in der Folge an einen Punkt gelangen mußte, wo der beabsichtigte Inhalt des Bildes über das hinauswuchs, was die Malerei mit eignen Mitteln zu geben vermag; d. h. daß man schließlich gerade wie in der Musik bei der Gedanken- und Programmalerei landete, einer Richtung, deren Verständnis hier wie dort nicht damit gedient ist, daß man sie als eine „Verirrung" abweist, sondern einzig und allein damit, daß man sie als eine Notwendigkeit zu begreifen sucht.

Als man anfing — was spät genug geschah —, die Entwicklung der Musik nach Analogie und im Zusammenhang mit der Entwicklung der andern Künste zu betrachten, schien sich dem aufmerksamen Blick in jener musikalischen Richtung, die in Mozart kulminiert, eine dem Klassizismus in Poesie und bildender Kunst entsprechende Tendenz zu offenbaren. Der göttliche Salzburger schien wieder einmal jenen höchsterreichbaren Grad der Harmonie zwischen Form und Inhalt, jene ideale Ausgeglichenheit und einheitliche Geschlossenheit erreicht zu haben, die den Eindruck der absoluten Vollendung erweckt; jene vollkommene Kongruenz von Absicht und Ausführung, bei der sich das, was der Künstler zum Ausdruck bringen will, mit dem, was er tatsächlich zum Ausdruck bringt, durchaus und in jeder Beziehung deckt, so daß auch nicht das geringste Detail des Kunstwerks zu finden ist, das nicht von der warmen Blutwelle lebendigen Ausdrucks durchströmt wäre, aber anderseits auch kein Punkt, wo die Idee über das Kunstwerk selbst hinausragte und uns das Gefühl käme, daß der Gedanke nicht ganz und ohne Rest sinnliche Erscheinung geworden sei.

Ein jeder, der sich in eine solche „klassische" Kunst eingelebt hat, in und mit ihr aufgewachsen und von ihrem einzigartigen Werte tief durchdrungen ist, wird nichts so

sehr fürchten als Bestrebungen, die über sein Ideal hinaus auf die Gewinnung künstlerischen Neulandes gerichtet sind. Fest überzeugt von der Unübertrefflichkeit seines Meisters wird er sich sagen: was uns einzig zu tun übrig bleibt, das ist, jene hohe, unerreichbare Kunst immer besser verstehen und bewundern zu lernen; und wenn es uns zu eignem Schaffen drängt, so können wir nur so etwas zu erreichen hoffen, daß wir durchaus im Sinn und Geiste des Meisters gestalten, und zwar am besten derart — da ja doch ein Wetteifern mit ihm auf seinem eignen Gebiete Vermessenheit wäre —, daß wir uns irgendwo abseits ein bescheidenes „Glück im Winkel" suchen, irgend ein kleines Genre, aus dem wir uns eine Spezialität machen können, daß wir sozusagen an das vom Meister errichtete stolze Kunstgebäude ein kleines Erkerchen anbauen. Aber nur nicht von ihm weg, nur nicht auf Bahnen, die von ihm und seiner Kunst abführen könnten! — Dieser Furcht liegt ein ganz richtiger Gedanke zugrunde. Der nämlich, daß, wer über einen Meister, der das höchste geleistet hat, hinausstrebt, notwendigerweise gerade das zerstören muß, worauf die eigentliche Vollkommenheit des Vorgängers beruht. Er wird in einem gewissen Sinne von vorn anfangen müssen, das Ziel, das erreicht war, wird wieder in die Ferne gerückt. Und Werke, die über einen klassischen Künstler hinaus, entwicklungsgeschichtlich betrachtet, einen Fortschritt bedeuten, werden, vom rein ästhetischen Standpunkt aus gesehen, sehr häufig zunächst nicht bessere, sondern schlechtere, d. h. unvollkommenere Werke sein. Was jene, die sich dem künstlerischen Fortschritt entgegenstemmen, aber nicht bedenken, das ist die Wahrheit, daß Entwicklung und Vorwärtsbewegung wie für alles Seiende, so auch für die Kunst die Bedeutung notwendiger Lebensbedingungen haben, und daß eine Kunst, die stehenbleibt, absterben muß. Wohl ist es schmerzlich zu denken, daß

jene Momente, die den beseligenden Anblick einer schlechthin vollkommenen, in dem erreichten Endziele ganz befriedigten Kunst gewähren, immer nur Durchgangspunkte der Gesamtentwicklung sein können, und wohl erscheint es begreiflich, daß ein von der Herrlichkeit solcher Kunst entzücktes Herz sich dagegen sträubt, von ihr zu lassen und neuernden Bestrebungen sich zuzuwenden. Aber es hilft nichts: es muß geschehen. Und wie Goethes Faust, so wird auch jeder Künstler, der zu einem solchen vorübergehenden Augenblick, und wäre es der göttlichste, sagen wollte: „Verweile doch, du bist so schön", sofort vom Teufel des Klassizismus gepackt werden, der ihn zum geistigen Tode der Inproduktivität verdammt.

Auf Mozart folgte Beethoven, den wir gleichfalls unsern musikalischen Klassikern beizurechnen pflegen. In einem gewissen Sinne mit Recht. Insofern er nämlich in der ersten Periode seines Schaffens durchaus auf dem Boden des Mozartschen Kunstideals verbleibt und bei aller individuellen Besonderheit in keinerlei Weise prinzipiell von dem Überlieferten abweicht. Je selbständiger und eigenartiger aber Beethovens Tonsprache im Laufe seiner künstlerischen Fortentwicklung wird, desto mehr sehen wir ihn über Mozart, und zwar nach einer Richtung hinausgehen, die in doppeltem Sinne romantisch genannt werden muß. Zunächst ist der spätere Beethoven Romantiker, wenn wir unter Romantik nur jene ganz bestimmte, singuläre Geistesbewegung verstehen, die sich in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts allmählich herausbildete, um von hier aus nach England, Frankreich und Italien überzugreifen. Denn das Schaffen seiner letzten Periode fällt zeitlich zusammen mit den literarisch-poetischen Bestrebungen dieser Schule und ist auch schon von den Mitlebenden — soweit sie es überhaupt verstanden — im geistigen Zusammenhang mit diesen Bestrebungen aufgefaßt

und begriffen worden. Sodann muß er aber auch in jenem weiteren Sinne als Romantiker gelten, wonach dieser Begriff den ewigen und immer wiederkehrenden Gegensatz zum klassischen Kunstideal bezeichnet.

Wer tief über das Wesen der Musik nachgedacht hat, der ist noch immer zu der Einsicht gelangt, daß in der Tonkunst ein ganz eigenartiges Verhältnis besteht zwischen ihrer Innenseite und ihrer Außenseite, zwischen musikalischem Inhalt und musikalischer Form. Die Geschichte lehrt, daß reine Instrumentalmusik eine verhältnismäßig sehr späte Erscheinung ist. Ursprünglich tritt Musik immer nur unselbständig auf, indem sie einen an sich außermusikalischen Vorgang, ein außermusikalisches Geschehen beseelt und belebt. In der Vokalmusik war sie an Wort und Vers, sonst (im Marsch, Tanz, Reigen, Pantomime u. dgl.) an die Körperbewegung gebunden. Als man dazu weiterging, Instrumentalmusik allein ohne gleichzeitigen Gesang oder körperliche Bewegung auszuführen, mußte man natürlicherweise bei jenen Formen verbleiben, die sich während dieser Verbindung und durch sie ausgebildet hatten. Alle Instrumentalmusik ist in formaler Beziehung von Haus aus entweder Tanzmusik (im weitesten Sinne des Wortes) oder „Lied ohne Worte“. Speziell gilt von der klassischen Idealform unsrer neueren Instrumentalmusik, der Sonate, daß sie in ihrem eigentlichen Wesen durchaus jener ersteren Art angehört. „Der formelle Kern der Symphonie“, sagt Richard Wagner einmal in diesem Zusammenhang „steckt noch heute im dritten Satz derselben, dem Menuett oder Scherzo, wo er plötzlich in vollster Naivetät hervortritt, gleichsam um das Geheimnis der Form aller Sätze offenbar zu machen.“ Sehen wir nun anderseits die Grundtendenz der Instrumentalmusik in ihrer Entwicklung von Haydn über Mozart zu Beethoven dahin gerichtet, den Gefühlsausdruck immer mehr und immer entschiedener als den

eigentlichen Wesensinhalt des musikalischen Kunstwerks herauszukehren, und beachten wir ferner, daß es in der Natur dieser Tendenz begründet liegt, den Ausdruck immer mehr zu individualisieren und immer feiner zu differenzieren, so begreifen wir, daß man an eine Grenze kommen mußte, wo dem fortgesetzt sich vertiefenden und erweiternden Ausdrucksgehalt der Instrumentalmusik die traditionelle Form nicht mehr genügte, wo der Komponist das, was er auf dem Herzen hatte, in ihr zu sagen sich nicht mehr getrauen durfte, ohne befürchten zu müssen, daß er formlos und unverständlich werde. Sobald der musikalische Ausdruck über eine gewisse Allgemeinheit hinausgehen und zur Übermittlung ganz konkret und individuell bestimmter Gemütszustände und -vorgänge fortschreiten wollte, mußte es oft geschehen, daß das überkommene Formschema keine Anknüpfungspunkte mehr bot, die der Komponist zur Motivierung und Rechtfertigung seines musikalischen Gedankengangs hätte benützen können. Er sah sich vor das Dilemma gestellt, entweder das Eigentümliche seines Gedankengangs diesem Schema aufzuopfern, oder aber umgekehrt zugunsten der Idee auf das Einhalten der gewohnten Form zu verzichten. Wählte er das letztere, so mußte er notwendigerweise irgendwie andeuten, daß der Hörer etwas anderes als eine Ouvertüre, Symphonie oder dergleichen im gewöhnlichen Sinne des Wortes zu erwarten habe; d. h. er mußte versuchen, durch Worte, die er als Titelüberschrift, Programm usw. seinem Stücke beigab, im Zuhörer Vorstellungen zu erwecken, die den Tönen supponiert werden konnten, und damit dasselbe leisteten, wozu im gewöhnlichen Falle die Erinnerung an das traditionelle Herkommen gedient hatte.

Damit war man bei der sogenannten „Programmusik" angelangt. Beethoven selbst hat zu verschiedenen Zeiten Anläufe nach dieser Richtung hin genommen. Niemals aber hat

er sie weiter verfolgt. Was ihn von einem Fortschreiten auf diesem Wege abschreckte, waren wohl zwei Befürchtungen: einmal drohte die Gefahr, die Musik zu veräußerlichen, zu einer Kunst der Kopie und Imitation äußerer Geschehnisse zu erniedrigen; anderseits zeigte sich der Zwang der überlieferten Formgesetze noch zu stark, als daß eine gänzliche Emanzipation von ihrer Herrschaft möglich gewesen wäre. Nahm man aber das neue programmusikalische Prinzip auf, ohne mit der Tradition vollkommen zu brechen, schloß man ein Kompromiß zwischen beiden, so sah man sich vor die Notwendigkeit gestellt, zwei Herren dienen zu müssen, ohne es einem ganz recht machen zu können: zwei heterogene Stilprinzipien waren miteinander zu verbinden, von denen das eine das andre mit Notwendigkeit ausschloß. Die neunte Symphonie bedeutet Beethovens überkühnen Versuch, diesem Dilemma dadurch zu entgehen, daß er das motivierende Wort selbst in das Kunstwerk mit hineinnahm, die Instrumentalmusik in Vokalmusik ausmünden und aufgehen ließ, — einen Versuch, der — rein stilistisch betrachtet — natürlicherweise nur mißlingen konnte. Wollte er das, was er jetzt noch zu sagen hatte, nicht für sich behalten, so mußte er wieder auf jene alten Formen, wenn auch nur als unentbehrliche Krücken und Notbehelfe, zurückgreifen. Indem der nun völlig Vereinsamte sich ganz in die innersten Tiefen der Tonwelt zurückzog, legte er in seinen letzten Quartetten jene mystischen Offenbarungen nieder, die uns das Ungeheuerste ahnen lassen, ohne daß es jemals greif- und faßbare Gestalt gewönne, pythische Weissagungen, die alle Welt- und Lebensprobleme lösen zu wollen scheinen und doch nur neue Rätsel aufgeben, urgeheimnisvolle Sphinxe, denen wohl niemals ein Ödipus erstehen wird. —

Als Berlioz nach Paris kam, stand die romantische Literatur in ihren ersten Anfängen. Die Schule begann

sich zu bilden, und die heftigsten Kämpfe zwischen der alten und neuen Kunst fielen unmittelbar vor die Zeit, wo unser Meister anfing, sich als Komponist bekannt zu machen. Ein junger Mann, der von dem glühenden Ehrgeiz beseelt war, Neues und Unerhörtes in seiner Kunst zu leisten, mußte sich notwendigerweise hingezogen fühlen zu einer ästhetischen Richtung, die den künstlerischen Fortschritt in so entschiedener, ja stürmisch revolutionärer Weise vertrat. So schloß sich Berlioz an die Romantiker an mit dem festen Vorsatze, ihre Prinzipien auf die Musik zu übertragen: er wollte der Viktor Hugo, der Eugène Delacroix der Tonkunst werden. Ebenso begierig wie der angehende Meister diesen Anschluß suchte, ebenso freundlich wurde er in den „offiziellen" Kreis der Romantiker aufgenommen, denen es nur erwünscht sein konnte, auch einen musikalischen Vertreter und Vorkämpfer ihres künstlerischen Glaubensbekenntnisses zu besitzen.

Daß diese Verbindung mit der Literatur der Romantik für den Musiker fruchtbar würde, dazu war Vorbedingung eine gewisse Höhe der allgemeinen Geistesbildung, wie sie bei einem Tonkünstler damals noch recht selten war, und deren gerade der teils von seinem Vater, teils im Petit séminaire seines Heimatsortes auf das Universitätsstudium vorbereitete Berlioz sich rühmen durfte. Hatte ihm der humanistische Unterricht seiner Knabenjahre die Vorliebe für Virgil eingeimpft, die ihm zeitlebens treu geblieben ist, so waren die akademischen Semester selbst, wenn er auch die Medizin recht bald aufgab, doch gewiß nicht ganz ohne Bedeutung für seine anderweitige Bildung auf wissenschaftlichem und literarischem Gebiete. In La Côte-St. André hatte er sich neben dem Sänger der Äneide vorzugsweise an sentimentalen Poeten vom Schlage eines Florian begeistert — ein Geschmack, der als Schwärmerei für St. Pierres Paul et Virginie übrigens

durch sein ganzes Leben hindurch nachklingt. Nun treten die Romantiker auf den Plan, allen voran ihr Haupt Viktor Hugo. »Avez-vous lu les Orientales de Victor Hugo? — so schreibt er z. B. im Jahre 1829 an seinen Intimus Humbert Ferrand. »Il y a des milliers de sublimités.«

Verhältnismäßig gering sind dagegen die direkten Anregungen zu Kompositionen, die Berlioz von den französischen Romantikern empfangen hat. »La Captive« (komponiert 1832 für eine Frauenstimme mit Klavier- und Violoncellbegleitung; mit Orchester bearbeitet 1848) und »Sara la baigneuse« (ursprünglich für Männerquartett 1834; später für 3 Chöre mit Orchester und zweistimmig mit Klavierbegleitung arrangiert 1850) von Viktor Hugo und der stimmungszarte Cyklus »Les Nuits d'été« von Théophile Gautier (6 Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung 1834, dann mit Orchester um 1856) sind fast die einzigen hierher gehörenden Werke. Emile Deschamps ist in dem Liederkreise »Fleurs des landes« (Op. 13) vertreten und hat außerdem auch die Textdichtung zu Berlioz' Romeo und Julie-Symphonie verfaßt.

Weit bedeutender war der unmittelbare Einfluß jener großen Dichter des Auslands, die auf die französische Romantik so mächtig eingewirkt und die ganze Geistesbewegung jener Zeit so vielfach bestimmt haben. Allen voran ist Shakespeare zu nennen. Das schon erwähnte Gastspiel einer englischen Schauspieltruppe vermittelte Berlioz im Jahre 1827 die erste Bekanntschaft mit dem Genie des großen Briten. Obwohl er damals kein Wort Englisch verstand, empfing er die denkbar gewaltigsten Eindrücke. „Shakespeare", so lautet sein Selbstbekenntnis in den Memoiren, „der so ganz unversehens auf mich einstürzte, schmetterte mich zu Boden. Es war ein Blitz, der mit einem gewaltigen Donnerschlag mir den Himmel der Kunst

eröffnete und bis in seine fernsten Tiefen aufhellte. Ich erkannte mit einem Male, was eigentlich wahre dramatische Größe, wahre dramatische Schönheit und wahre dramatische Wahrheit sei. — — Ich sah . . . ich begriff . . . ich fühlte . . . daß ich lebendig sei und daß ich mich erheben und vorwärts schreiten müsse.“ Die verzehrende Leidenschaft, die ihn für ein Mitglied der Truppe, Henriette Smithson, die geniale Darstellerin der Ophelia und Julia, erfaßte, steigerte dann noch diese Begeisterung und gab ihr eine ganz persönliche Beziehung. Wenn aber Berlioz' Liebe zu seiner späteren Frau, so glühend sie sich zunächst anließ, den Stürmen des Lebens nicht stand zu halten vermochte, so ist er dem Dichter um so treuer geblieben. Ein grenzenloser Shakespeare-Enthusiasmus zieht sich unvermindert durch sein ganzes Leben hin. Und gerade aus den letzten Jahren, wo doch schon mehr als ein Ideal seiner Jugendromantik in den Staub gesunken war, sind uns ungemein charakteristische Belege für diese Schwärmerei überliefert. Im Jahre 1864 schreibt er einmal an Ferrand über Othello: „Mein Gott, welch niederschmetternde Offenbarung der Abgründe des menschlichen Herzens! Welch himmlischer Engel ist diese Desdemona; welch edler, unseliger Mensch dieser Othello! und welch fürchterlicher Teufel dieser Jago! Und sagen, daß ein Geschöpf unsrer Gattung das geschrieben hat!“ — Das Vorlesen Shakespearescher Dramen in Freundes- und Bekanntenkreisen war eine besondere Liebhaberei des alternden Meisters, obgleich es ihm jedesmal die schrecklichsten Nervenaufregungen und furchtbarsten Gemütserschütterungen verursachte. Bei einer solchen Gelegenheit vergleicht er in überschwenglicher Weise Leute, denen er zum ersten Male Hamlet vorlesen will, mit Blindgebornen, die plötzlich das Augenlicht erhalten sollen: „45 und 50 Jahre alt werden“, ruft er aus, „ohne Hamlet zu kennen! das

heißt ja: bis dahin wie in einem Kohlenbergwerk gelebt haben!“

Sehr begreiflicherweise hat sich denn auch Berlioz durch sein ganzes Leben hindurch von keinem andern Dichter so häufig zu eignem Schaffen anregen lassen, wie von Shakespeare. Soweit diese Schöpfungen von größerer Bedeutung sind, wird späterhin noch ausführlich über sie geredet werden müssen. Hier seien sie nur alle in chronologischer Reihenfolge aufgezählt. Es sind: »La Tempête«, dramatische Phantasie für Chor, Orchester und Klavier 1830; Ouvertüre zu „König Lear“ 1831; „Romeo und Julie“, große dramatische Symphonie mit Chören, nach Worten von Emile Deschamps, skizziert 1829, komponiert 1838; „Ophelias Tod“, Ballade nach Shakespeare von E. Legouvé, für Sopran oder Tenor mit Klavierbegleitung 1848, später für Frauenchor bearbeitet (Tristia Nr. 2); Trauermarsch für die letzte Szene des „Hamlet“, für Orchester und gemischten Chor, 1848; Beatrice und Benedikt, komische Oper in 2 Akten, Textdichtung nach Shakespeares »Much ado about nothing« von Berlioz selbst, 1860—1862. Bei Shakespeare traf alles zusammen, was gerade einen Berlioz zum glühendsten Enthusiasmus entflammen mußte. Die unvergleichliche Größe dieses gewaltigsten dramatischen Genies aller Zeiten und Völker mußte es ihm als Künstler antun, während der Romantiker vornehmlich durch die Eigenschaften gepackt wurde, die den französischen Klassizisten vom Schlage Voltaires Shakespeare so verhaßt gemacht hatten. Gerade das anscheinend Plan- und Regellose, das Elementare und Wildgewachsene einer Dichtung, die, mehr Natur als Kunst, so gar nichts Stilisiertes und Frisiertes, nichts Glattes und Geleckte hatte, die so schlechthin inkommensurabel für den nachrechnenden Verstand, so voll unvermittelter Gegensätze und Widersprüche, so ganz und gar unbegreif-

lich erschien, — gerade das mußte dem antiklassizistisch-revolutionären Sinn des Romantikers am meisten imponieren. Und zu alledem kam dann noch die ganz persönliche Beziehung: die leidenschaftliche Liebe für die Künstlerin, die unserm Meister zum erstenmal die Bekanntschaft Shakespearescher Frauengestalten von der Bühne herab vermittelt hatte.

Eine Art von persönlicher Beziehung war es auch, was Berlioz wenigstens für einige Zeit zu einem begeisterten Byron-Schwärmer machte. Hier kam zu der künstlerischen Bewunderung das Gefühl einer tiefinneren Seelenverwandtschaft. Das Zwiespältig-Zerrissene, die leidenschaftliche Dämonie, der pessimistische Spleen, — das waren Elemente der Byronschen Individualität, die Berlioz wie kein andrer sympathisch mit- und nachfühlen konnte, weil in seiner eignen Brust die gleichen Geister hausten. So sehen wir denn auch, daß er zu jener Zeit, wo der Kampf dieser Dämonen am heftigsten in seinem Innern tobte, am leidenschaftlichsten dem Genuß der Byronschen Dichtungen sich hingibt. Es sind die bewegten Tage seines italienischen Aufenthalts (1831—1832), die in jeder Hinsicht „romantischste“ Periode seines Lebens, wo er mit seinem Byron in der Tasche die einsamen Ebenen der Campagna durchstreift oder unter der erhabenen Kuppel der Peterskirche träumt, jene Tage, die in der Ouvertüre zum „Korsar“ (1831) ihren unmittelbaren künstlerischen Niederschlag fanden, und deren Erinnerung in der Harold-Symphonie (1834), dem bedeutendsten der von Byron inspirierten Werke, nachklingt. Der Ouvertüren zu „Waverley“ (1827 oder 1828) und „Rob Roy“ (1831—1832) wäre schließlich noch als Belege für den Einfluß Walter Scotts zu gedenken.

Wenn es Berlioz bei der englischen Literatur zu statten kam, daß er — schon durch seine Frau — im Lauf

der Zeit einige Kenntnis des Englischen sich erwerben konnte[1]), so ist bei der Würdigung deutscher Literatureinflüsse immer zu bedenken, daß der Meister — auch darin echter Franzose — der deutschen Sprache zeitlebens ganz unkundig geblieben ist. So konnte er einen Goethe niemals in seiner wahren und echten Gestalt erblicken, sondern immer nur durch den trügenden Schleier der Übersetzung. Zudem scheint es nur ein einziges Werk des Dichters gewesen zu sein, das ihn sofort bei der ersten Bekanntschaft tief ergriffen und dauernd gefesselt hat, — der „Faust". Ihn hatte er 1828 in der französischen Prosaübertragung Gérard de Nervals kennen gelernt. „Das wunderbare Buch faszinierte mich von allem Anfang an; ich legte es nicht mehr aus der Hand; ich las es unaufhörlich, bei Tisch, im Theater, auf der Straße, überall" — so berichtet er selbst. Die 1828—1829 komponierten „Acht Faust-Szenen", die dann späterhin in die gewaltige Konzeption der »Damnation de Faust« (1846) aufgingen, beweisen die Fruchtbarkeit des Goetheschen Einflusses. Sonst hat er, so viel ich sehe, nur noch die Ballade „Der Fischer" in einer französischen Bearbeitung komponiert (1827; das Stück wurde später in das lyrische Monodram „Lelio" aufgenommen).

Daß es nun gerade der Faust, und zwar selbstverständlich nur der erste Teil der Tragödie war, der auf Berlioz einen so gewaltigen Zauber ausübte, ist bezeichnend genug. Erscheint hier Goethe doch selbst durch und durch als Romantiker, und zwar sowohl in dem gothisch-mittelalterlichen äußern Milieu seines Werkes wie in der innern Stimmung und dem Charakter seines Helden, der von sich klagt: „Zwei

[1]) Wie weit diese freilich ging, muß dahingestellt bleiben. Daß er Shakespeare immer in der Originalsprache zitiert, beweist noch nicht, daß er ihn auch ohne Zuhilfenahme einer Übersetzung gut lesen und verstehen konnte.

Seelen wohnen, ach! in meiner Brust!" Aber daraus, daß Berlioz' Goethe-Begeisterung fast ausschließlich auf dies eine Werk beschränkt blieb, dürfen wir auch erkennen, daß dem französischen Meister für das Verständnis der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit des deutschen Dichters in ihrer Totalität das Organ vollkommen gefehlt hat. Man kann bei ihm von einem Einflusse des „Faust-Dichters", nicht aber eigentlich von einem Einflusse des ganzen Goethe reden. Schiller wird von Berlioz gelegentlich in enthusiastischer Weise erwähnt. Doch finden sich keine Spuren einer nachhaltigeren Einwirkung. Wie bei Goethe der Faust, so dürften es hier die „Räuber" gewesen sein, die einem Berlioz am meisten Wahlverwandtes boten[1]). Von den deutschen Romantikern hat er E. Th. A. Hoffmann gekannt. Das beweist nicht nur die Stelle eines Briefes an Ferrand (Lettres intimes 62), sondern vor allem auch der unverkennbare schriftstellerische Einfluß, den der Verfasser der „Phantasiestücke" auf den Autor der »Soireés d'orchestre« ausgeübt hat.

Zu den überreichen poetischen und literarischen Anregungen, die sich in jener Zeit auf Berlioz eindrängten, kamen nun noch die gewaltigsten Offenbarungen im Reiche der Musik. Zunächst hatte Webers „Freischütz" 1824 in einer Verballhornung von Castil-Blaze als »Robin des Bois« in Paris seinen Einzug gehalten und dem einseitigen Gluck- und Spontini-Enthusiasten eine zuvor ungeahnte Welt erschlossen. „Dieser neue Stil", so sagt er selbst, „gegen den meine unduldsame und ausschließliche Verehrung der großen Klassiker mich anfangs voreingenommen hatte, verursachte mir die außerordentlichsten Überraschungen und Entzückungen, trotz der ungenügenden und rohen Auf-

[1]) Nach W. R. Griepenkerl (Ritter Berlioz in Braunschweig S. 10) scheint sich der Meister eine Zeitlang mit dem Plan einer Symphonie über Schillers „Jungfrau von Orleans" getragen zu haben.

führung, die seine Umrisse zerstörte. So sehr man in dieser Partitur das unterste zu oberst gekehrt hatte, es entströmte ihr immer noch ein eigenartig herber Duft, dessen köstliche Frische mich berauschte. Des feierlichen Gebahrens der tragischen Muse, wie ich gestehen muß, ein wenig müde, war es der rasche Stimmungswechsel, die anmutige Wirkung des Kurzangebundenen bei dieser Waldnymphe, ihr träumerisches Wesen, die Naivetät und Jungfräulichkeit ihrer Leidenschaft, ihr keusches Lächeln, ihre Schwermut, was mich mit einer Sturzwelle von Empfindungen überflutete, die ich bis dahin nicht gekannt hatte." Wir sehen also, wie auch hier die Natur im Gegensatz zur Kunst, das unmittelbare Abbild der Wirklichkeit gegenüber dem stilisierten Idealbilde den Romantiker bezaubert. Das Plein-air der Weberschen Waldespoesie triumphiert über das künstliche Atelierlicht der großen Oper.

Das neue Stimmungs- und Ausdrucksgebiet, das Weber der Musik erobert hatte, bedurfte auch gänzlich neuer Ausdrucksmittel. Wie die malerischen Romantiker die optische, so haben ihre musikalischen Geistesbrüder die akustische Farbe entdeckt. Den Komponisten des „Freischütz" kann man den ersten ausgesprochenen musikalischen Koloristen nennen, insofern er entschiedener und kühner als irgend einer seiner Vorgänger die Klangfarbe in den Dienst charakteristischen Tonausdrucks gestellt hat. Was Berlioz gerade nach dieser Richtung hin Weber verdankt, ist zu allgemein bekannt, als daß es näher ausgeführt zu werden brauchte.

Aber all das wurde überstrahlt durch den Glanz der blendenden Sonne, die unserm Meister zuletzt noch in Beethoven aufging. Im Jahre 1828 war in Paris die „Gesellschaft der Konservatoriums-Konzerte" gegründet worden, die rasch hintereinander die Eroica, die Cmoll-Symphonie, die Ouvertüren zu Egmont und Coriolan u. a. m.

unter der Leitung des noch von Wagner als Beethoven-dirigenten hochgeschätzten Habeneck zur Aufführung brachte. Für Berlioz wiederum eine neue Welt — ein den ganzen Menschen und Musiker revolutionierender gewaltigster Eindruck, einzig dem vergleichbar, den ihm um dieselbe Zeit der große Brite Shakespeare vermittelte. Sofort wurde ihm eines klar: daß nämlich Beethoven einen epochalen Wendepunkt in der Geschichte der Musik bedeute, die Entdeckung einer durchaus neuen, zuvor unerhörten Tonkunst; daß man also auch nach ihm nicht mehr in der gleichen Weise weiter komponieren könne wie vorher. Berlioz war der erste Musiker, der zu der Einsicht gelangte, daß es nicht angehe, Beethoven zu ignorieren, daß es aber auch nicht genüge, sich nur oberflächlich von ihm beeinflussen zu lassen oder ihn äußerlich zu kopieren, daß vielmehr aus seinem Schaffen eine radikale Konsequenz gezogen werden müsse, die Konsequenz einer absoluten Revolution, eines vollständigen Bruchs mit dem musikalischen Herkommen.

Den Punkt im Schaffen Beethovens, von dem der französische Meister ausging, und die Richtung, nach der er ihn fortzusetzen unternahm, haben wir schon kennen gelernt. Er ging den Weg, den Beethoven selbst zwar hie und da betreten, niemals aber weiter verfolgt hatte. So wurde er der Schöpfer der neueren Programmusik, deren Prinzip die zeitgenössische Produktion auf orchestralem Gebiet heute fast ausschließlich beherrscht.

III.

Der romantische Charakter.

Wir haben die geistige Welt kennen gelernt, in die Berlioz hineinversetzt wurde, das künstlerische und intellektuelle Milieu, das er in Paris vorfand. Diese Umgebung würde auf den angehenden Meister nicht den großen Einfluß ausgeübt, ihre Ideen und Tendenzen würden nicht so vollständig Macht über ihn gewonnen haben, wenn sie nicht dem Angeborenen in Berlioz' Persönlichkeit entsprochen hätten. Der romantischen Zeit kam der von Haus aus romantische Charakter entgegen. Kein andrer Künstler jener Tage — Lord Byron vielleicht ausgenommen — war so sehr und so entschieden schon als Romantiker geboren, schon von der Natur zum Romantiker bestimmt worden.

Ein Verlangen nach dem Exotisch-Wunderbaren verrät sich bereits in dem Knaben, der nichts so sehr liebt, als an der Hand von Landkarten und Reisebeschreibungen unter ferne, fremde Erdstriche sich zu versetzen, im Geiste weite Reisen, vor allem in die Wunderländer der neuen Welt zu unternehmen. Sobald er sich selbst gefunden, d. h. das Zauberreich der Musik als *sein* Land entdeckt hat, verwandelt sich Berlioz' geographische Exotik in eine künstlerisch-ästhetische. An die Stelle der fernen Länder tritt das Sehnsuchtsbild des künstlerischen Ideals, aber auch dieses wesentlich „exotisch" als ein unerhört Neues, noch nie Dagewesenes gefaßt, als etwas, das von allem

Hergebrachten und täglich Gewohnten weit abweichen, die Sinne frappieren und den Eindruck der Sensation hervorrufen soll.

Gerade dieser Zug nach dem Extravaganten und Abenteuerlichen, diese auch vor der groteskesten Bizarrerie nicht zurückschreckende Bevorzugung des Auffallenden und Absonderlichen, diese Sucht, in Leben wie Kunst es um jeden Preis anders zu machen als die andern Leute, sie ist oft mißverstanden und mißdeutet worden. Man glaubte darin nichts anderes sehen zu sollen, als die üblen Auswüchse einer maßlosen Eitelkeit, der kein Mittel zu ungeheuerlich erschien, um Aufsehen zu erregen und die Blicke der Öffentlichkeit an sich zu fesseln. Man hielt Berlioz für einen gemeinen Effekthascher, für einen Poseur und Komödianten, der sich darin gefalle, eine extravagante Rolle zu spielen, der es vorzöge, für einen Narren gehalten zu werden, um nur nicht als gewöhnlicher Alltagsmensch gelten zu müssen. So gut es sich verstehen läßt, wie selbst ein besserer Beobachter und unvoreingenommener Beurteiler bei flüchtigem Hinsehen zu dieser Meinung gelangen konnte, so sehr muß betont werden, daß, wenn irgendwo, so hier der Schein trügt. Wer unsern Meister für einen „Faiseur" hält, der tut ihm nicht nur bitter Unrecht, er verschließt sich auch die Möglichkeit, ihn und seine Kunst jemals wirklich zu verstehen. Berlioz mag einem sympathisch oder antipathisch sein, man mag sich von seiner Kunst wie von seiner Persönlichkeit angezogen oder abgestoßen fühlen: das eine wird niemand, der sich eingehender mit ihm beschäftigt, abstreiten können, daß bei ihm alles echt und wahr ist. Wie er sich gab, so mußte er sein. Vor allem ist seine Musik das unmittelbare und durch keinerlei Nebenabsichten getrübte Abbild des Menschen. Wie jeder bildsame Geist ist auch Berlioz durch seine Zeit und seine Umgebung mannigfach beeinflußt worden. Es gibt Dinge

in der Ausdrucksweise, der Form und Einkleidung seiner künstlerischen Offenbarungen, die wir heute nur noch historisch verstehen können, indem wir uns in jene merkwürdige und unserm modernen Empfinden so vielfach fremdartige Epoche der französischen Romantik zurückversetzen. Aber der Kern der Berliozschen Kunst, ihr eigentliches Wesen wird von diesen zeitlichen Einwirkungen nicht berührt. Das entspringt einem viel tieferen Grunde, nämlich dem Quellboden einer ganz einzigartigen Individualität. Letzten Endes ist Berlioz' romantische Kunst Ausfluß seiner romantischen Persönlichkeit.

Was schon bei dem ersten Versuche, über diese merkwürdige Natur ins klare zu kommen, auffällt, das bestätigt sich bei genauerem Studium immer mehr als der eigentliche Grundzug seines ganzen Wesens. Berlioz war das gerade Gegenteil eines harmonischen Charakters. Das Unausgeglichene, die Dissonanz, der Widerspruch — und zwar die Dissonanz ohne Auflösung, der Widerspruch ohne Versöhnung, das ist es, was sich als die Grundnote, sozusagen als die Tonika seiner Persönlichkeit bezeichnen läßt. Ein Mensch, der immer mit sich selbst im Kampfe liegt, friedlos gegen sich selbst wütet, eine von unheilbarer Zwiespältigkeit zerrissene Seele, für die es keine die auseinanderstrebenden Gegensätze in sich zusammenschließende höhere Einheit gibt, ein Herz, das dann erst Rast und Ruhe findet, wenn es gebrochen stille steht, einer, dem das Paradies der Zufriedenheit ewig verschlossen bleibt — ein Unseliger, ein Verdammter.

Indem wir das aussprechen, erblicken wir die Möglichkeit eines naheliegenden Irrtums. Wenn alles ethische Streben, auf welche — ob diesseits oder jenseits von Gut und Böse gelegene — Ziele es sonst immer gerichtet sei, darin gipfelt, daß der Mensch zu einer harmonischen und in sich geschlossenen Einheit sich erziehe, so könnte es

scheinen, als ob eine Persönlichkeit, die kaum Spuren dieses Einheitsstrebens aufweist, geschweige denn daß sie es darin bis zur Vollendung gebracht hätte, zwar unser innigstes Mitgefühl und auch wohl unser lebhaftes Interesse verdiene, daß aber die eingehendere Beschäftigung mit ihr uns wenig fördern könne in der Veredelung und Höherbildung unserer geistigen und seelischen Kultur — wie auch daß sie in unserer Bewunderung und Wertschätzung stets zurückzustehen habe hinter jenen anderen glücklicheren Genien, die aus dem Lebenskampfe als Sieger hervorgegangen und nach stürmischer Fahrt auf dem wilden Ozean der Leidenschaften endlich im ruhig sicheren Hafen harmonischer Abgeklärtheit gelandet sind.

Aus demselben Gefühle heraus hat Eckermann einmal bezweifelt, ob aus den Schriften des unserem Berlioz so vielfach charakterverwandten Byron für reine Menschenbildung ein entschiedener Gewinn zu schöpfen sei. Die hochsinnige Antwort des Altmeisters können auch wir uns zunutze machen: „Da muß ich Ihnen widersprechen," sagte Goethe, „Byrons Kühnheit, Keckheit und Grandiosität, ist das nicht alles bildend? — Wir müssen uns hüten, es stets im entschieden Reinen und Sittlichen suchen zu wollen. Alles Große bildet, sobald wir es gewahr werden." Und groß war denn auch Berlioz im Leben wie im Schaffen. Jede Äußerung, die von ihm ausgeht, trägt den Stempel eines Geistes, dessen innerster Sinn auf das Erhabene, auf die Unendlichkeit des Ideals gerichtet ist. Gewiß, er hatte Schwächen wie jeder Sterbliche. Es gibt Seiten im Gesamtbild seiner Persönlichkeit, die uns nichts als den Anblick eines armen, unglücklichen und schmerzgepeinigten Menschen gewähren. Ja, gegen Ende seines Lebens ist von der ganzen stolzen Fregatte des Genius nicht sehr viel mehr übrig geblieben als das elende Wrack dieses hilflosen Menschenkindes. Aber klein war Berlioz

nirgends und niemals. Auch aus den Seufzern und Tränen seines ohnmächtigsten Greisenjammers klingt und leuchtet uns noch etwas von Größe entgegen, etwas, das uns das Gefühl aufdrängt, daß es ein großer Mensch, nicht bloß ein großer Künstler, ein König von Gottes Gnaden, recht eigentlich ein „Porphyrogenitus“ war, der hier am Grabe all seines Strebens, Hoffens und Ringens laut aufschluchzend zusammenbricht.

Aber noch ein anderes kommt in Betracht. Wenn wir sehen, wie jene großen Männer, die sich schließlich zu abgeklärter Harmonie und gefestigter Einheit der Person hindurchgekämpft haben, diesen endlichen Sieg immer mit schwerstem Opfer bezahlen mußten, wie sie dieses Ziel nur dadurch erreichen konnten, daß sie sich Gewalt antaten, daß sie eine Seite ihrer Natur zurückdrängten und in Fesseln legten, wie dieser Sieg immer auch einen Verlust bedeutet, einen Verlust an Lebenskraft und Lebensfrische, an Energie und Jugendmut, an innerem Reichtum und Vielgestaltigkeit des Seelenlebens — denn seelischer Reichtum ist nichts anderes als Widerspruchsfülle —, so mögen wir uns wohl fragen, ob sie den Sieg mit solchem Verlust nicht zu teuer erkauften, ob der Gewinn jenes harmonischen Gleichgewichts aller seelischen Kräfte um so hohen Preis sich überhaupt lohnte. Man vergleiche den älteren Goethe, der die Dämonen seiner Brust niedergerungen und in Ketten gelegt hat, diese Dämonen, die er so sehr scheute, und denen doch sein ganzes Dichten und Denken allein die elementare Wucht und sinnezwingende Kraft der Übermenschlichkeit verdankt, man vergleiche ihn mit dem jugendlichen Stürmer und Dränger, der sich noch den Teufel scherte um harmonische Einheit und abgeklärte Würde; — oder man stelle den aus dem tollen Treiben der Welt in die stille Seligkeit seines Wahnfried entwichenen Weisen von Bayreuth neben den radikalen Revo-

lutionär und rücksichtslosen Draufgänger von Anno 49, der kühn der Zeit seinen Fehdehandschuh zuschleudert und bis aufs Blut eine Welt bekämpft, an der er doch mit allen Fasern seines Herzens hängt, — und man wird zum mindesten zweifeln können, was imponierender wirke, die ungebrochene, wenn auch ungeschlachte Kraft der Jugend oder die ehrwürdige Reife der späteren Jahre. Missen möchten wir gewiß den alten Goethe und Wagner so wenig wie den jungen. Aber es wird sehr von unserm eignen Temperament abhängen, zu wem wir uns inniger hingezogen fühlen.

Berlioz ist in einem gewissen Sinne immer Jüngling geblieben. Er ist niemals eigentlich zur Reife, d. h. an jenen Punkt gelangt, wo der Künstler mit sich selber fertig geworden ist. Aber, wie jede Unvollkommenheit eines großen Mannes, bedeutet auch dieser Mangel bei ihm einen in seiner Art unschätzbaren Vorzug. Mit den Fehlern der Jugend hatte er sich auch ihren ganzen Zauber ins Mannesalter hinüber gerettet. Dieser rastlos strebende Künstler kam niemals zur Vollendung, ja es ist fraglich, ob ihm überhaupt auch nur ein einziges ganz reines und makelloses Kunstwerk geglückt sei, ob nicht sein ganzes Schaffen nur eine Reihe von Fehlversuchen, von mißglückten Experimenten darstelle. Kann man ja doch mit einem gewissen Rechte sagen, daß seine Laufbahn gar keine eigentliche Entwicklung im höhern Sinne des Wortes, keinen kontinuierlich fortschreitenden Aufstieg zu immer größerer Vollkommenheit erkennen lasse, daß er vielmehr am Ende seines Weges, genau genommen, soweit war wie zu Anfang, daß „Die Trojaner“ so wenig einen inneren Fortschritt über den „Benvenuto Cellini“ hinaus bedeuten wie „Fausts Verdammung“ gegenüber der »Fantastique«. Und doch, oder vielmehr gerade deshalb, *weil* Berlioz gar keinen Versuch macht

über sich selbst emporzusteigen, weil er ganz naiv sich auslebt, so wie ihn die Natur geschaffen hatte, weil es ihm nicht einfällt, sich zu harmonischer Einheit zu erziehen, weil er es verschmäht, zugunsten widerspruchsloser Geschlossenheit die Haken seines Wesens gerade zu biegen, die schroffen Ecken und Kanten seiner Persönlichkeit abzuschleifen und irgendeinen Teil seiner Natur um des „lieben Friedens“ willen zurückzudrängen oder zu verleugnen: gerade darum ist er eine so ganz unvergleichliche Erscheinung, eine Erscheinung, die einen Typus repräsentiert, der auf dem Gebiete der Musik sonst keinen zweiten Vertreter hat.

Und endlich: wer tiefer blickt, dem kann es nicht entgehen, daß jene ausgeglichene Harmonie aller Seelen- und Geisteskräfte, zu der wir einzelne auserwählte Menschen gelangen sehen, letzten Endes doch nichts ist als eitel Schein und Illusion. Der Widerspruch wird verdeckt, unsichtbar gemacht, aber nicht aus der Welt geschafft. Unter der Oberfläche nagt er weiter, so lange das Leben währt. Denn er ist es ja einzig und allein, der, wie die Feder im Uhrwerk, die Spannkraft hergibt zu allem Leben und all seinen Äußerungen. Darum liegt denn auch, wie mich bedünken will, der große Reiz einer solch absolut disharmonischen Erscheinung, wie Berlioz eine war, nicht zum geringsten in der illusionszerstörenden Macht begründet, die von ihr ausgeht. Es ist da, als ob sich ein Abgrund auftue, der unsre schaudernden Blicke hinabdringen läßt bis in jene geheimnisvollen Tiefen, in denen sich das eigentliche und wahre Wesen alles Seienden verbirgt. Als ob dem Antlitz der Natur die trügende Maske weggerissen würde, mit der sie uns immer wieder zu täuschen weiß. Diejenigen — und es ist die überwiegende Mehrzahl aller Sterblichen —, denen die Illusion unbedingtes Lebensbedürfnis ist, die zu ihrem Seelenheil

die Selbstbetörung nötig haben, sie werden von einem Berlioz nie etwas wissen wollen. Ihnen wird sein Geist vorkommen wie ein Hohlspiegel, der die Dinge der Welt nicht nach ihrer wahren Gestalt, sondern fratzenhaft verzerrt und verschoben wiederstrahlt. In dem Bilde, das er vom Leben gibt, werden sie eine Fälschung, zum mindesten eine übertreibende Karikatur erblicken, die vielleicht vorübergehend fesseln, niemals aber ernst genommen werden kann. Und ebenso werden diejenigen, die — wie Goethe — zwar fest überzeugt sind von der widerspruchsvollen Beschaffenheit des Wesens der Welt, aber aus ethisch-pädagogischen Rücksichten den Schleier, mit dem die gütige Mutter Natur sich selbst bedeckt hat, nicht hinweggezogen sehen wollen, und am wenigsten in der Kunst, deren eigentliche Aufgabe gerade darin bestehe, das trostvoll-trügende Gespinst jenes Schleiers noch dichter zu gestalten, — auch solche werden in der disharmonischen Künstlernatur eine vielleicht bewundernswerte, aber gefährliche Erscheinung sehen und sich von ihr fernhalten.

Es kann hier nicht unsre Aufgabe sein zu entscheiden, ob die Sympathie oder die Antipathie für diese Art von Romantiker mehr „Berechtigung“ habe. Schließlich ist ja diese Frage auch gar nicht objektiv zu beantworten. Die Entscheidung wird immer davon abhängen, ob der Antwortende *selbst* sich angezogen oder abgestoßen fühlt. Ja sogar wenn Goethe recht hätte mit seinem apodiktischen Ausspruche: „Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke“, wäre damit immer noch so gut wie gar nichts bewiesen. In jedem künstlerischen Streben laufen jene beiden antagonistischen Tendenzen, die verschleiernde und die enthüllende, nebeneinander her. Daß auch in der Musik einmal diese Richtung, die der große Weimarer als romantisch-krankhaft bezeichnet, mit Entschiedenheit ergriffen und bis in ihr äußerstes Extrem

verfolgt wurde, das war eine Notwendigkeit. Berlioz ist ihr einziger Repräsentant: denn, um es noch einmal zu wiederholen, wenn man ihn aus den Blättern der Musikgeschichte striche, so wäre sie nicht nur um eine geniale Individualität, sondern geradezu um eine Spezies ärmer. Was ein jeder von uns mit dieser Erscheinung anfangen soll, was sie ihm sein und bedeuten kann, ob sich ihr Beispiel ihm zum Schaden oder zum Vorteil wendet, das wird in letzter Hinsicht von dem, der sich ihr naht, selbst abhängen. —

Halten wir die unausgeglichene Widerspruchsfülle als den eigentlichen Grund- und Hauptzug von Berlioz' menschlichem wie künstlerischem Charakter fest, so bewundern wir weiterhin zunächst die Stärke, mit der die einzelnen gegensätzlichen Gemütsstimmungen und -strebungen bei ihm auftreten. Nichts zeigt sich da schwach oder halb. Bei allem geht er immer gleich bis ins Maßlose, ins äußerste Extrem. Es ist eine ungeheure Gewalt des Willens, die aus seinem Tun und Handeln spricht. Welche Energie kostete es nicht schon, unter den drückenden Verhältnissen, in denen er seine Lehrjahre verleben mußte, den Mut nicht zu verlieren. Und wie wenig schreckt er selbst vor den kühnsten, abenteuerlichsten, ja lächerlichsten Schritten zurück, um sich vorwärts zu bringen. Es hat etwas Komisch-Rührendes zu sehen, wie er im Alter von 16 Jahren, da er noch gar keine ernsteren Musikstudien getrieben hatte, an zwei Verleger schreibt, um ihnen seine ersten Kompositionsversuche anzubieten, wie er als junger Student von wenigen Semestern ohne weiteres den Professor Andrieux, bei dem er literarhistorische Vorlesungen hört, ersucht, ihm ein Opernlibretto zu schreiben, wie er in Geldverlegenheit, ohne sich viel zu besinnen, den ihm persönlich gänzlich unbekannten Châteaubriand um ein Darlehen von 1200 Francs angeht, wie er aber auch die furchtbaren Ent-

behrungen einer bis auf ein Nichts an persönlichen Ausgaben sich einschränkenden Lebenshaltung nicht scheut, um die von einem Freunde entliehene Schuldsumme wieder zurückerstatten zu können. Und wenn es dann gilt, seine Kompositionen bekannt zu machen, welch einen Feuereifer entwickelt er da. Um die Aufführung seiner Jugendmesse zu ermöglichen, schreibt er die Chor- und Orchesterstimmen selbst aus. Ein jeder Musiker weiß, was das bedeutet; und als er seine „acht Faustszenen" geschrieben hat, läßt er sie trotz seiner prekären Lage auf eigne Kosten in Partitur stechen. Die noch in den allerersten Anfängen liegende Entwicklung des Pariser Konzertlebens seiner Zeit, sowie das gänzlich ablehnende Verhalten, das die wenigen existierenden Konzertinstitute — wie z. B. die Konservatoriumskonzerte — seinen Werken gegenüber beobachteten, — sie zwangen unsern Meister, zu allem übrigen noch sein eigner Konzertunternehmer zu werden. Kein Opfer an Zeit, Arbeit und Geld ist ihm zu groß, wenn es gilt, eine jener Aufführungen zu veranstalten, in denen er das Pariser Publikum jeweils mit seinen neuen Werken bekannt machte. Durch keinen Mißerfolg läßt er sich abschrecken. Willig setzt er um einer solchen Unternehmung willen seine ganze pekuniäre Existenz aufs Spiel, und als es ihm trotzdem nicht gelingt, in der Heimat über den engen Kreis der enthusiastischen Freunde und Verehrer seiner Kunst hinaus zu allgemeiner Anerkennung durchzudringen, macht er sich kurz entschlossen auf, um jenseits des Rheins zu suchen, was er in Paris nicht finden kann.

Dieser Kraft und Stärke des Wollens entspricht nun auf der andern Seite eine fast krankhaft gesteigerte Sensibilität. Es ist so, wie Charles Gounod in seiner feinsinnigen Charakteristik Berlioz' sagt (Lettres intimes, préface): daß es Menschen gibt, die mit einer ganz besonderen Sensibilität begabt sind, die nichts in derselben

Art und in dem gleichen Maße wie die andern empfinden, und für die die Ausnahme zur Regel wird. „Bei Berlioz gehen alle Eindrücke und Empfindungen ins Extrem —, er kennt die Freude wie die Traurigkeit nur im Stadium der Raserei; er ist, nach seinem eignen Ausdruck, ein ‚Vulkan‘. Und das kommt daher, daß die Sensibilität ebenso unsern Schmerz wie unsre Freude steigert: Tabor und Golgatha sind solidarisch.“ Ein solcher Mensch ist gleich stark empfänglich für den Schmerz wie für die Lust. Und wenn diese Empfänglichkeit ihm Qualen auferlegt, wie sie der Durchschnittsmensch niemals erdulden wird, so kennt er dafür auch Entzückungen und Seligkeiten, die jenem ewig verschlossen bleiben. Ja, auch Berlioz konnte jubeln und jauchzen, wie jeder innerlich dem Philisterium des Alltags entrückte Geist, und man braucht nur das einzige Wort „Benvenuto Cellini“ auszusprechen, um den Niederschlag solch überschwänglicher Daseinslust auch in seinem Schaffen nachzuweisen.

Aber der Lauf der Welt, wie er nun einmal ist, bringt es mit sich, daß die schmerzlichen Eindrücke an Häufigkeit und Dauer die freudigen überwiegen. Dazu kam die gerade bei Berlioz vielfach so ganz exzeptionell tragische Gestaltung seines persönlichen wie künstlerischen Erlebens und schließlich noch von innen her die schroffe Zwiespältigkeit der eignen Natur, die ihn selbst im Glück nicht zur Ruhe und Befriedigung gelangen ließ. Da darf es denn nicht wundernehmen, daß eine tiefe Melancholie, ein untilgbarer Welt- und Lebensschmerz sich als roter Faden durch Berlioz' Gemütsleben in allen Perioden seiner Laufbahn hindurchzieht.

Beeinflußt durch Schicksal und jeweilige Altersstimmung nimmt dieser Gefühlspessimismus zu verschiedenen Zeiten verschiedene Gestalten und Ausdrucksweisen an. Als Jüngling sehen wir ihn leiden an jenem »vague des

passions«, jener unbestimmten und undefinierbaren, weil scheinbar ganz unmotivierten Lebensunlust, für die der Franzose den unübersetzbaren Ausdruck »Ennui« hat. Diese Krankheit lag damals in der Zeit. Châteaubriand hatte ihr in seinem berühmten „René“, dem französischen „Werther“, dichterischen Ausdruck verliehen, und Sénancours „Obermann“ ist von denselben Gefühlen erfüllt. Kaum irgend ein anderer war so heftig von ihr ergriffen, wie Berlioz, der im ersten Satze der Symphonie fantastique das musikalische Seitenstück zu „René“ gab. „Sehnen, schmachten!“ — so schreibt er im Jahre 1829 an seinen Freund Ferrand — „Immer das Gleiche! ... Ich trinke die Zeit wie die Kanarienvögel das Wasser kauen, um Nahrung drin zu finden, und gleich ihnen finde ich nichts als ein paar ekle Insekten.“ Späterhin, vor allem während des italienischen Aufenthalts, bekommt diese Stimmung mehr den Charakter des Byronschen »spleen«. Das 40. Kapitel des ersten Bandes der Memoiren enthält aus Berlioz' eigner Feder eine anschauliche Schilderung dieses »Mal de l'isolement«, von dem er schon mit 16 Jahren einen ersten Anfall verspürt hatte, einen Anfall, dessen Erinnerungsbild, wie es scheint, noch im Pilgermarsch der Harold-Symphonie nachklingt.

Beim reifen Mann, dem unermüdlichen Kämpfer für eine edle Kunstauffassung und Kunstausübung, ist es dann die flammende Entrüstung, der heilige Zorn und die leidenschaftliche Empörung, mit denen er auf das Treiben seiner Zeit reagiert. Solange er sich frei betätigen, künstlerisch wirken, große Werke schaffen und aufführen kann, schweigt wohl der Jammer in seiner Brust: die Arbeit übertäubt ihn. Wenn er aber in seiner Tätigkeit gehemmt und gehindert ist, wenn er sieht, wie alle seine Anstrengungen vergeblich bleiben, wie es ihm nicht gelingt, das Pariser Musikleben in seinem Sinne dauernd zu beeinflussen und

echter und ernster Kunst den ihr gebührenden Herrscherplatz zu erobern, da überkommt ihn wieder der alte Schmerz. So namentlich, wenn er vom Ausland, wo man ihn, wenn auch nicht immer und überall verstanden, so doch mit Achtung und freundlichem Entgegenkommen aufgenommen hatte, wieder nach Paris zurückkehrt. „Erinnerst du dich“ — so schreibt er nach seiner zweiten deutschen Reise an Ferrand — „der trostlosen Melancholie, die uns in unsrer Jugend am Morgen nach Bällen oder andern Festen, denen wir beigewohnt hatten, überfiel? Ein gewisses seelisches Unbehagen, ein unbestimmtes Leiden des Herzens, ein Kummer ohne Gegenstand, ein glühendes Sehnen nach dem Unbekannten, eine unbeschreibliche Aufregung des ganzen Wesens, das war's, was wir empfanden. Ich schäme mich, es zu gestehen, aber es ist dasselbe, was ich jetzt empfinde.“ Ein anderes Bild wiederum bietet der alternde Meister. Er hatte sein Leben lang mutig gestritten; aber der Sieg war ausgeblieben. Die Kraft hat ihn verlassen; trostlose Verbitterung und die harte Notwendigkeit, allem entsagen zu müssen, woran einst sein Herz gehangen, sie sind sein Altenteil. Wenn er 1862 der kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg, die ihn um ein Autograph gebeten hatte, die Partitur seines Te deum schickt, begleitet er dieses Geschenk mit den Worten: „Als ich dies schrieb, besaß ich Glauben und Hoffnung; heute bleibt mir nur noch eine Tugend, die Resignation.“ Seine Briefe an die Fürstin Wittgenstein sind ein erschütterndes Dokument dieser letzten Station auf dem Leidenswege des großen Mannes, wo ihn alle freundlichen Geister verlassen haben, alle Sterne versunken sind und die tiefe Nacht düsterster Schwermut gleichmäßig die Seele umfangen hält, ohne sich kaum je wieder aufzuhellen.

Die Heftigkeit des Willens, verbunden mit einer krank-

haft gesteigerten Sensibilität bewirkte es, daß Berlioz Schmerz und Freude nicht nur stärker empfand als andere Menschen, sondern daß auch die gegensätzlichen Gemütsstimmungen bei ihm rascher, unvermittelter und oft ohne sichtbare äußere Motivierung einander ablösten. „Wie bin ich unselig organisiert!“ — so klagt er selbst — „ein wahrer Barometer, bald hoch oben, bald tief unten, willenlos unterworfen den Schwankungen der heitern oder düstern Atmosphäre meiner verzehrenden Gedanken.“ Und ein andermal an Ferrand: „Du weißt ... wie mein Leben hin und her wogt. Einen Tag wohlauf, ruhig, träumerisch und alles poetisch verklärend, den andern nervenkrank, gelangweilt, ein räudiger Hund, bissig, bösartig wie tausend Teufel, auf das Leben speiend und bereit, es um ein Nichts zu enden.“ Wie sich diese unberechenbar kapriziöse Sprunghaftigkeit der Stimmung in seinen Werken als Vorliebe für überraschende und unvorhergesehene Kontrastwirkungen offenbart, so kommt sie in seiner Lebensführung zum Ausdruck als Hang zur Abenteuerlichkeit, als Abneigung gegen alles Gleichmäßige und Geregelte, als Haß gegen das Einerlei des Alltags, der so weit geht, daß es einem oft wirklich schwer fällt, all diese tollen Bizarrerien für echt, d. h. für frei von Pose zu halten. Bei Betrachtung des Berliozschen Liebeslebens, das voll ist von solchen Dingen, die bei einem andern nur als komplete Narrheit oder eitle Komödianterei zu qualifizieren wären, wird uns mehr als ein Beleg dafür begegnen.

Es leuchtet ein, daß ein solcher Charakter zunächst etwas durchaus Abstoßendes haben muß. Da ist auf den ersten Blick gar nichts Liebenswürdiges zu entdecken: alles rauh, borstig und widerhaarig, überall schroffe Ecken und Kanten, nirgends etwas, das dazu verlockte, sich dieser grotesken Erscheinung zu nähern, es sei denn, daß uns die Neu-

gierde oder — das Mitleid reizte. Und doch ist es nur die Außenseite, die sich bei Berlioz so wenig einnehmend zeigt. Sind wir einmal durch die harte Schale hindurchgedrungen, so gewahren wir zu unserm staunenden Entzücken, daß sich in ihr ein Herz verbirgt, so liebenswert wie wenig andere. Es gehört zu den zahlreichen Widersprüchen im Charakterbilde des Meisters, daß ganz im Gegensatz zu der wilden Impetuosität seines Begehrens eine zarte, bis zum entschieden Sentimentalen gehende Empfindsamkeit, eine rührende Weichheit des Gemüts immer wieder bei ihm zum Durchbruch kommt. Dieser Mann, der so unerschrocken hinabgeblickt hat in die grausigsten Abgründe des menschlichen Daseins, der geniale Maler höllischer Pandämonien, der vor keiner Blasphemie und keinem Cynismus zurückschreckte, wo es die künstlerische Wahrheit galt, er konnte weinen, wie ein Kind, wenn eine empfindliche Stelle seines Herzens getroffen wurde. Er muß sich, von Wehmut übermannt, abwenden von dem Knabenbilde seines Sohnes, nicht etwa, weil sein Liebling gestorben, sondern weil er — erwachsen ist. Dieser Anblick bewegt ihn, „wie wenn er zwei Söhne gehabt hätte und nur der große junge Mann ihm geblieben sei, während der Tod das liebreizende Kind hinweggenommen habe“. Dann ist es die Kunst, vor allem die Musik, die, wenn sie so recht zu seiner Seele spricht, ihn immer wieder zu Tränen rührt. Nicht nur in seinen jungen Jahren, als er so eifrig und regelmäßig die Oper besuchte, um sich an den Meisterwerken seines Abgottes Gluck zu begeistern, auch späterhin im reifen Mannesalter kann er sich nicht enthalten, in lautes, oft minutenlanges Schluchzen auszubrechen, wenn ein schöner musikalischer Eindruck seine Brust bis zum Überströmen erfüllt hat, — und zwar geschieht das ebensowohl bei eignen wie bei fremden Schöpfungen. Der Greis endlich muß seine Vorlesungen aus Shakespeare,

die er so sehr liebte, fast bei jeder ihm besonders ans Herz gewachsenen Stelle unterbrechen, um sich die Tränen der Ergriffenheit zu trocknen.

Es entspricht dieser weichen Empfindsamkeit seines Gemüts, daß Berlioz in hohem Maße liebebedürftig war. Das Bedürfnis, sich ganz hinzugeben, bis zur vollen Selbstvergessenheit sich zu verlieren in einem geliebten Wesen, es tritt uns um so rührender bei ihm entgegen, als es niemals in seinem Leben wahre Befriedigung findet. Mit wenigen Ausnahmen lösen sich die intimen Verhältnisse, die er knüpft, sehr bald wieder auf; sein Lieben ist ein rasch verfliegender Rausch. Liegt es doch in seiner Natur, niemals und nirgend zu dem beseligenden Gefühle des erreichten Zieles, der gestillten Sehnsucht und des gesicherten Glücksbesitzes zu gelangen. Wenn es nicht das Schicksal ist, das von außen her mit rauher Hand in seinen Busen greift, um das zarte Pflänzlein Glück schon im ersten Keimen wieder zu vernichten, dann besorgen dies Henkergeschäft von innen her die höllischen Dämonen des eignen Herzens: die Zweifelsucht, die Skeptik und der Cynismus, die bei ihm um so verhängnisvoller wirken, als sie nichts andres sind denn eine Folge jener zwiespältigen Charakteranlage, bei der jedes Gefühl unlösbar an seinen Widerpart gekettet, jede Empfindung stets bereit ist, sich in ihr Gegenteil zu verwandeln, und jeder Gemütszustand von vornherein dahin tendiert, nicht zu beharren, sondern in seine Negative umzuschlagen.

So sehen wir denn auch, daß Berlioz' Witz — und er war sehr witzig — vorzugsweise etwas Ätzendes und Zerstörendes hat. In ihm reagiert die Schärfe seines Verstandes auf die Weichheit seines Gemüts. Das Harmlos-Heitere, ebenso wie das Derb-Komische liegt ihm fern. Der römische Karneval — stark verpöbelt, wie er zu seiner Zeit schon war — hat ihn zwar zu einer seiner genialsten

Eingebungen inspiriert; in Wirklichkeit aber fand er ihn abstoßend und ekelhaft. Und für das „kleine“ Genre, wie es etwa durch Rousseaus entzückenden »Devin du village« repräsentiert wird, hat er nur Verachtung. Auch kann man Jullien nicht so ganz Unrecht geben, wenn er (in seinem großen Werke S. 255 f.) von des Meisters eigner Heiterkeit urteilt, daß ihr Ausdruck in seinen Werken nicht immer ganz überzeugend wirke. „Berlioz kann nicht lachen, hatte Jules Janin gelegentlich des Benvenuto gesagt, und wenn dieser Ausspruch, so unbedingt hingestellt, entschieden zu weit ging, so enthielt er doch etwas wahres, insofern nämlich die Heiterkeit bei Berlioz immer die Anstrengung verrät und nichts Freies und Ungezwungenes hat.“ Dagegen war die zersetzende Kraft der Ironie um so stärker in ihm ausgebildet. Auch darin erscheint er als echter Romantiker, daß er es liebte, die Oppositionspartei des eignen Innern vornehmlich in dieser Form zu Wort kommen zu lassen, daß es ihm geradezu ein Bedürfnis war, die durchaus auf das Große und pathetisch Erhabene in Leben wie Kunst gerichtete Grundtendenz seines Geistes gelegentlich selbst höhnend zu verspotten und zu verneinen.

Oft hat man Berlioz Egoismus vorgeworfen, — mit Grund nur insofern, als jeder Schaffende selbstisch sein muß, wenn er nicht auf den eigensten Inhalt seines Lebens verzichten will. „Die Meisterschaft gilt oft für Egoismus“ sagt Goethe. Dem großen Künstler wird notwendigerweise das eigne Streben zum Vertreter, und zwar mehr oder minder zum einzigen Vertreter der Kunst überhaupt. Seine Sache ist die Sache der Kunst, der Menschheit. Und wenn er für sich kämpft und nichts Sehnlicheres kennt, als seine Person durchzusetzen und zur Geltung zu bringen, so ist es der Genius der Kunst selbst, mit dem er sich identifiziert hat, es ist das Ideal in der konkreten Besonderung eines ganz bestimmten individuellen Strebens,

für das er streitet. Davon abgesehen und den Begriff im menschlich-moralischen Sinne genommen, war Berlioz gewiß kein Egoist. Welche Opfer konnte er bringen für die, die er liebte. Wie hängt er an seinem Sohne, der ihm doch nur Schmerz bereitet, wie sorgt und kümmert er sich um ihn. Und dann, wie treu und anhänglich zeigt er sich gegenüber einem wirklich erprobten Freunde, wie etwa Humbert Ferrand einer war. Wie kindlich kann er sich freuen, wenn einem ihm Nahestehenden ein Glück zuteil wird, wie z. B. wenn der junge Saint-Saëns den Rompreis erhält. Und wie konnte er dankbar sein! Als im Jahre 1868 Charles Blanc, dem Berlioz von früher her verpflichtet war, für einen freigewordenen Sitz unter den 40 „Unsterblichen" der Académie française kandidierte, besuchte er den schon ganz hinfälligen Meister aus Höflichkeit, ohne daß er daran gedacht hätte, ihn um seine Stimme zu bitten. „Meine Tage sind gezählt," ruft der müde Greis dem alten Freunde entgegen, „mein Arzt hat es mir gesagt"; und mit einem halben Lächeln: „er hat mir sogar die genaue Rechnung gemacht. Aber die Wahl findet bereits am 25. November statt; ich will mich einfinden. Es werden mir dann sogar noch ein paar Tage bleiben, um mich zu erholen." Und er hielt sein Versprechen, obschon er nicht einmal mehr ohne fremde Hilfe sich bewegen konnte.

Solche Züge beweisen, daß es mehr ist als eine leere Phrase, wenn Berlioz an einer Stelle seiner Memoiren ausdrücklich bezeugt: er habe zwar viele Schurken und Narren in seinem Leben getroffen, die ihm ein Recht gaben zu der souveränen Menschenverachtung, die er so gern zur Schau trug; er sei aber auch überreich dafür entschädigt worden durch das seltene Glück, mehr edle Freunde und aufopfernde Wohltäter gefunden zu haben als vielleicht irgend ein andrer Künstler. „Teure, vor-

treffliche Menschen,“ so ruft er aus, „die ihr ohne Zweifel schon lange euer edles Benehmen mir gegenüber vergessen habt, laßt euch an dieser Stelle daran erinnern, laßt euch aus überströmendem Herzen dafür danken, laßt euch die Hand drücken und euch sagen, mit welch innigem Glücksgefühl ich an die Wohltaten denke, für die ich euch verpflichtet bin!!!“

In seiner Kunst ist Wahrheit des musikalischen Ausdrucks unseres Meisters oberstes Schaffensgesetz. Ihm ordnet er alles unter. Wahr bis zur Häßlichkeit, ja bis zur Geschmacklosigkeit, das war seine Devise. Ein getreues Abbild seines Innern wollte er im Kunstwerk geben. Das ganze wilde und ungebändigte Chaos der widerstreitenden Wallungen und Empfindungen seines Herzens sollte sich in den Tönen widerspiegeln. In dieser Wahrhaftigkeit des charakteristischen Ausdrucks war er unerbittlich bis zur Grausamkeit gegen den Zuhörer und gegen sich selbst. Es bedarf keiner ausdrücklichen Versicherung, daß ein solcher Künstler auch ein tief wahrhaftiger Mensch gewesen sein muß. Das ist selbstverständlich. Aber, so fragen wir, wie stimmt dazu die notorische Tatsache, daß Berlioz als Darsteller seines eigenen Lebens es mit der Wahrheit durchaus nicht immer so ganz genau genommen hat, daß in den Memoiren die Erzählung nicht nur vielfach ungenau, gefärbt und aufgeputzt, sondern bisweilen geradezu gefälscht und mit vollbewußter Absichtlichkeit so gewendet erscheint, daß der Leser getäuscht und irregeführt wird. Wie ich schon andeutete, erklärt sich diese Seltsamkeit vor allem daraus, daß eine ganz außerordentlich lebhafte Phantasietätigkeit bei Berlioz seinem Willen zur Wahrheit gegenüber stand und ihn gelegentlich überwucherte. Also auch hier ein Gegensatzpaar, das sich wohl auch sonst in einem Menschen vereint findet, bei unserem Meister aber, weil vollkommen unausgeglichen, als offenbarer Widerspruch

auftritt. In sehr naiver Weise gesteht er es selbst einmal geradezu ein gelogen zu haben. Er erzählt in den Memoiren eine ganz gleichgiltige Tatsache und fügt die Anmerkung bei: „das ist gelogen, eine Folge der Künstlern jederzeit anhaftenden Tendenz, Phrasen zu schreiben, von denen sie sich einen besondern Effekt versprechen." Ja, auch in seiner Kunst passiert es ihm gelegentlich, daß ihm die Phantasie einen Schabernack spielt. Wenn es eine einfache Konsequenz der künstlerischen Wahrhaftigkeitspflicht ist, daß der Künstler der Grundidee seines Werkes alles Nebenwerk subordiniere, so sehen wir bei Berlioz bisweilen das Episodische die Oberhand gewinnen. Ein andrer hätte z. B. seinen Faust nur dann nach Ungarn geführt, wenn es für die Sache selbst notwendig gewesen wäre. Die bloße Phantasievorstellung, wie wirkungsvoll sich der Rakoczy-Marsch an solcher Stelle ausnehmen werde, genügt bei Berlioz, um ihn zu einem künstlerisch gänzlich unmotivierten Schritt zu verleiten. Und ebenso ist er, wenn er seine Memoiren schreibt, viel zu sehr phantasievoller Künstler, um nicht manchmal der poetischen Wirkung die Wahrheit zu opfern.

Ja, man kann diesen Konflikt noch tiefer fassen. Jedes Leben hat eine innere Wahrheit, die in der empirischen Wirklichkeit unsres Erlebens ebensowenig rein und ungetrübt zum Ausdruck gelangt, wie in der Natur die Idee einer Erscheinung sich ganz adäquat im konkreten Objekte ausprägt: die Realität bleibt immer hinter der Idealität zurück. Wenn ich nun sehe, wie Berlioz z. B. seinen Herzensroman mit Miß Smithson so ganz anders darstellt, als er in Wirklichkeit verlaufen ist, so habe ich das Gefühl, daß er dasselbe tue, was ein Künstler mit seinem „Modell" sich erlaubt, wenn er „idealisiert" — nicht in dem Sinne, daß er hätte vertuschen und beschönigen wollen, sondern einfach in der Absicht, das „An-sich" des Vor-

gangs gereinigt von den äußeren Zufälligkeiten seiner historischen Erscheinung zur Darstellung zu bringen. Er vernachlässigt die chronistische Richtigkeit zugunsten der „inneren Wahrheit“. Er „stilisiert“ die Geschichte, um den Kern der Sache deutlicher hervortreten zu lassen. Daß er das aber tun konnte, bezeugt, wie er nicht sowohl als Historiker denn als Künstler und Dichter seine Lebenserinnerungen geschrieben hat. Die Lebhaftigkeit seiner Künstlerphantasie läßt ihn verkennen, was er der Wahrhaftigkeit schuldig ist. Daß einen solchen Charakter trotz alledem nicht der geringste Vorwurf treffen kann, daß das überhaupt mit Lügen im ethischen Sinne des Wortes gar nichts zu tun hat, das wird der Moralphilister freilich niemals begreifen. Aber für ihn hat auch ein Berlioz nicht gelebt und nicht geschrieben.

Seinen Ruhm, seine künstlerische Größe hat Berlioz gewollt und gesucht wie jeder Künstler. Aber niemals hat er kleinlich persönliche Zwecke verfolgt, niemals ist er seinem Gotte um des Mammons willen untreu geworden. Und das ist gerade der strahlendste Edelstein in dem Diadem, das die Nachwelt ihm aufs Haupt gesetzt, daß er seine künstlerische Mission stets im Sinne eines heiligen, priesterlichen Berufs erfaßt, daß keine Not und kein Elend ihn dazu vermocht hat, auch nur ein Titelchen nachzulassen von den hohen Anforderungen, die er an sich selbst stellte, daß er dem Niedrigen und Gemeinen nie auch nur die geringste Konzession machte und sein Wappenschild rein und unbefleckt aus einem schmerzensreichen Lebenskampfe davontrug, daß er auf dem Schlachtfelde der Geister ein wahrer Ritter „ohne Furcht und Tadel“ und zugleich ein edelster Märtyrer seines künstlerischen Glaubens gewesen ist.

IV.

Frauen und Liebe.

Vielleicht in keiner andern Art von Lebensbetätigungen und Lebensbeziehungen tritt die romantische Natur von Berlioz' Charakter so deutlich zutage, wie in seinem Verhältnis zum anderen Geschlecht. In seinem Liebesleben konzentriert sich sein ganzes Wesen. Es ist da, als ob ein Brennspiegel die sonst wohl zerstreuten Strahlen seiner Individualität auffinge und in einem Punkt vereinige. Hier steigert sich die ungestüme Heftigkeit seines Wollens zur Raserei, die Bizarrerie seines Tuns und Lassens zum hellen Wahnsinn, die Weichheit seines Empfindens zur Hysterie. Was es eigentlich besagen will, wenn man Berlioz einen widerspruchsvollen Charakter nennt, aus seinem Lieben kann man es vor allem erkennen. Unbeständig wie Don Juan und zugleich treu wie Ritter Toggenburg, von glühend verzehrender Sinnlichkeit und doch auch wieder so hyperspiritualistisch verstiegen wie nur irgend ein romanhafter Seladon, groß im Vergessen und ebenso groß im Gedenken, ein Mann, bei dem die leidenschaftlichste Entflammung mit einem Schlage sich in Eiseskälte wandelt, der heute schmäht, was er gestern angebetet hat, und der als Greis sein letztes höchstes Glück darin findet, mit seinen Gefühlen zu der zurückzukehren, der einst seine knabenhaft verschwiegene Jugendliebe gegolten hatte, — fürwahr, er bietet so krasse und anscheinend unvereinbare Kontraste, daß man glauben könnte,

Gott Amor habe sich selbst in ihm inkarniert und alle Widerspruchsfülle seiner schillernden Doppelnatur in diese eine Seele ausgegossen.

Im Alter von zwölf Jahren, noch bevor er zum ersten Male die Wirkung der Musik erfahren hatte, lernte Berlioz die Liebe kennen. In Meylan, einem in der Nähe von Grenoble gelegenen Dorfe, wo der mütterliche Großvater von Hector wohnte und seine Familie alljährlichen Sommeraufenthalt nahm, verliebte er sich in ein um sechs Jahre älteres Mädchen, das für seine kindliche Leidenschaft natürlicherweise nur ein Lächeln und gutmütigen Spott übrig hatte. Ist an dieser frühen Liebe an sich nichts besonderes — hat doch ein jeder von uns in jenen Jahren ähnliches empfunden und erlebt —, so wird sie merkwürdig zunächst durch die ungewöhnliche Stärke, mit der sie bei dem jungen Berlioz auftritt, dann aber vor allem dadurch, daß sie zwar bald genug vergessen ist, wenn der angehende Medizinstudierende die Heimat verläßt, nach siebzehn Jahren aber noch schmerzlich fühlbar in seinem Herzen nachzittert und schließlich in der letzten Lebensperiode des Meisters, als er schon ein alternder Mann war, noch einmal auflodert in einer späten Flamme, die ergreifend und zugleich grauenhaft gespenstisch, lächerlich und rührend in einem ist.

Die eigentliche große Leidenschaft seines frühen Mannesalters war dann die Liebe zu der englischen Schauspielerin, die ihm zuerst die Wunder der Shakespeareschen Frauenwelt offenbarte. Hariet Smithson war im September 1827 mit der Theatergesellschaft, deren Vorstellungen so große Sensation erregten, nach Paris gekommen. Die damals ungefähr 27jährige Künstlerin[1]) scheint eines jener Naturtalente gewesen zu sein, die, unterstützt durch eine

[1]) Die Angaben des Geburtsjahres schwanken zwischen 1800 bis 1802. Auf jeden Fall war sie etwas älter als Berlioz.

reizende Erscheinung, ohne viel künstlerische Kultur und bewußt reflektiertes Verstehen instinktiv die tiefste Intention des Dichters treffen und damit die unglaublichsten Wirkungen erzielen. In ihrer besten Rolle, als Ophelia, sah sie unser Meister zuerst. Er verfiel sofort in eine tolle Raserei, von der man sich kaum eine rechte Vorstellung machen kann. An Schlaf, an Studium, an Arbeit war nicht mehr zu denken. Plan- und ziellos irrt er in den Straßen der Stadt und ihrer Umgebung umher, bis er in absoluter physischer Erschöpfung irgendwo draußen im Felde zusammenbricht und in todesähnlichem Schlafe liegen bleibt. Es war ein Zustand, der an den Wahnsinn grenzte, und um so furchtbarer, als seine Liebe gänzlich hoffnungslos zu sein schien.

Endlich gelingt es ihm, sich aufzuraffen. Er will ein Konzert veranstalten, das ihm die Aufmerksamkeit und das Interesse der Angebeteten gewinnen soll. Es findet am 26. Mai 1828 statt. Berlioz selbst ist mit dem Erfolg sehr zufrieden; aber doch war das Aufsehen, das er erregt hatte, so sehr nur auf den engeren Kreis der Musiker und Musikfreunde beschränkt geblieben, daß nichts davon zu Miß Smithson drang. Bis dahin hatte er zwar öfter schwärmerische Briefe an sein Idol gerichtet, — ohne freilich jemals eine Antwort zu erhalten: schließlich hatte die Künstlerin sogar die Annahme seiner Schreiben verweigert —; sonst aber noch keinerlei persönliche Annäherung gewagt. Jetzt beauftragt er Henriettes Landsmann und Agenten Turner, die Geliebte davon in Kenntnis zu setzen, wie es um ihn stehe. Ihre sanft ausweichende Antwort: wenn Berlioz sie wahrhaft liebe, so werde er auch ein paar Monate des Wartens ertragen können, sie genügt, um ihn in taumelndes Entzücken zu versetzen: „Wie", so ruft er aus, „es wäre möglich, daß ich von Ophelia wiedergeliebt würde oder daß doch wenigstens

meine Liebe ihr schmeichelte, ihr gefiele? ... Mein Herz schwillt und meine Einbildungskraft macht vergeblich die schrecklichsten Anstrengungen, um dieses Übermaß von Glück zu begreifen."

Die Abschiedsvorstellung der englischen Schauspieler gibt ihm dann die Gelegenheit zu einem zweiten, nicht minder verunglückten Versuch, als Künstler das Herz von Miß Smithson zu erobern. Er setzt es durch, daß eine Ouvertüre seiner Komposition an jenem Abend im Theater gespielt wird. Allein die berühmte Tragödin ist während der Aufführung beim Ankleiden in ihrer Garderobe und hört gar nichts von der schönen Musik, die doch nur für sie erklang. Turner hatte ihm versprochen, auch fernerhin bei der Geliebten für ihn zu wirken. Trotzdem sinkt Berlioz nach ihrer Abreise in eine trostlos verzweifelte Stimmung. Denn: „Ganz und gar unmöglich", hatte Miß Smithson geantwortet, als der Vermittler ihr kurz vor der Abfahrt von dem geheimen Sehnen und Hoffen des jungen Künstlers sprach.

Nach einer Tournée durch Holland kehrt die Schauspielerin nach London zurück. Berlioz, der immer weiter schwärmt, erfährt aus den Zeitungen von den Triumphen, die sie in ihrer Heimat feiert (Juni 1829). An der Seite der Geliebten, gleich ihr und mit ihr unerhörte künstlerische Erfolge erringen: das wäre der Himmel auf Erden! Er träumt ein ungeheures Werk, das alles bisher Dagewesene in den Schatten stellen und seinen Namen unsterblich machen soll. Es ist der Gedanke an die „Phantastische Symphonie", der jetzt zum erstenmal in ihm auftaucht. Seiner Liebe will er mit ihr ein ewig unvergängliches Denkmal setzen. Aber ehe er noch dazu kommt, mit der Ausführung seiner riesenhaften Konzeption zu beginnen, erfährt sein Herz eine unerwartet plötzliche Wandlung. „Schreckliche Dinge" sind ihm über Miß

Smithson zu Ohren gekommen — in Wahrheit waren es böswillige Verleumdungen —; und er zögert nicht, mit einem Schlage das Götterbild in seinem Busen zu zertrümmern. Die bisher sein Ein und Alles gewesen war, überschüttet er nun mit Spott, Hohn und Verachtung. Sein angeborener Skeptizismus in Verbindung mit dem Überdruß an der selbst für einen Berlioz auf die Dauer unerträglichen Rolle des in ewiger Verzweiflung sich verzehrenden unglücklichen Liebhabers hatte es vermocht, daß jene Gerüchte eine so rasche Sinnesänderung bewirkten. Immerhin war die Katastrophe fürchterlich. Zum Tode getroffen verschwindet der Unglückliche aus Paris. Und während er verzweifelt in der Umgebung umherirrt, bis er — wie früher schon öfter — irgendwo halbtot vor Ermüdung und Hunger zusammenstürzt, glauben ihn seine Freunde bereits tot. Da taucht er plötzlich wieder auf, schließt sich für mehrere Tage von allem ab und nimmt dann ruhig sein gewöhnliches Leben auf. Er war geheilt.

Inzwischen hatte er den deutschen Pianisten und Komponisten Ferdinand Hiller kennen gelernt, der sich zu jener Zeit in Paris aufhielt. Dieser war verliebt in die damals achtzehnjährige junge Klavierspielerin Camille (eigentlich: Marie-Félicité-Denise) Moke, Tochter eines belgischen Vaters und einer deutschen Mutter, die dann später den Klavierfabrikanten Pleyel geheiratet hat. Hiller benutzte den mit Melle Moke im gleichen Hause Musikunterricht erteilenden Berlioz als Postillon d'amour, mußte aber bald zu seinem Schaden bemerken, daß der Freund selbst nicht unempfänglich blieb für die Reize der anmutigen Künstlerin. Bald war Hiller bei Melle Moke verdrängt, und Berlioz, stürmisch wie immer, hat nichts geringeres im Sinn, als seine neue Flamme sofort zu heiraten, woran indessen bei der Abneigung der Mutter Moke gegen einen ohne jegliche gesicherte Existenz da-

stehenden und dazu noch so phantastisch exaltierten Schwiegersohn zunächst nicht zu denken war.

Der Meister hat es in den Memoiren später so dargestellt, als ob Melle Moke bei ihm die Rolle der Potiphar, er selbst die des keuschen Joseph gespielt habe, der sich erst nach langem Sträuben „verführen" läßt. Es mag dahingestellt bleiben, ob das Verhalten der jungen Dame tatsächlich Anlaß zu dieser Auffassung geben konnte. Sicher ist, daß er sich als Selbstbiograph bemüht, die Liebe zu Melle Moke als ein ganz unwichtiges, nebensächliches Intermezzo innerhalb des großen Liebesromans mit Miß Smithson möglichst flüchtig abzutun, während in Wahrheit die Engländerin mehr als zwei Jahre lang aus Berlioz' Herzen vollständig verschwunden bleibt. Kein Wort verliert er darüber, daß er die Tendenz seiner Phantastischen Symphonie, die anfänglich die Liebe zu Miß Smithson verherrlichen sollte, nun radikal umkehrt und in ihr jetzt das Mittel erblickt, um sich an der spröden Schönen zu rächen, die ihn mit ihrer Unempfindlichkeit so tief verletzt hatte, — daß mit einem Wort die Liebe zu seiner späteren Frau nicht, wie er will, kaum unterbrochen die ganzen Jahre über fortdauerte, sondern vollkommen aus seinem Busen ausgerottet schien, um erst später wieder von neuem Wurzel zu fassen.

Im Mai 1830 kam Miß Smithson wieder nach Paris, diesmal vom Glück weniger begünstigt: in einem kleinen Stücke, das die Direktoren der komischen Oper für sie hatten anfertigen lassen, fand sie keinen Beifall, und mit einem Verlust von 6000 Francs mußte die Künstlerin das verfehlte Unternehmen büßen. Ein Augenblick erfaßt Berlioz Mitleid mit ihrem Schicksal. Aber es ist bald verflogen, und nach wie vor betrachtet er die erste Aufführung der „Episode aus dem Leben eines Künstlers" (5. Dezember 1830) als Akt der Rache an der „Un-

würdigen". Der Erfolg dieses Konzerts bricht endlich auch den Widerstand der Mutter seiner nunmehrigen Braut, und die Hochzeit mit Melle Moke wird auf Ostern 1832 festgesetzt. Dieser Aufschub war nötig, weil Berlioz, der jetzt endlich (Juli 1830) den Prix de Rome erlangt hatte, vergeblich bemüht gewesen war, die Erlaubnis zu erlangen, daß er die mit diesem Preis verbundene Pension ganz in Paris beziehen dürfe. Er mußte nach Italien abreisen, wohin er sich Anfang 1831 aufmacht.

Nach einem längeren Aufenthalt in La Côte-St. André kommt er in den ersten Tagen des März in Rom an. Schon durch einen Brief Hillers beunruhigt, gerät er in helle Verzweiflung, als seine Braut gar nichts von sich hören läßt. Nachdem drei Wochen vergangen sind, ohne daß er einen Brief erhalten hätte, faßt er den tollen Entschluß nach Paris zurückzukehren, einen Entschluß, dessen Ausführung seine Streichung als Pensionär der Académie de France, in der die Laureaten während ihres römischen Aufenthalts wohnten, und den Verlust des Stipendiums zur Folge gehabt hätte. Er reist ab, wird aber in Florenz durch Krankheit zurückgehalten. Die Worte die er in jenen Tagen an Ferrand schrieb, geben einen Begriff von seiner Gemütsverfassung: „Du sprichst von Musik! . . . Liebe! . . . . Was willst Du damit sagen? Ich verstehe das nicht . . . Gibt es etwas auf Erden, das Musik und Liebe heißt? Im Traume glaubte ich diese beiden unheilverkündenden Worte gehört zu haben. Unglücklicher, der Du bist, wenn Du daran glaubst; ich glaube an nichts mehr!"

Seine Befürchtungen waren nur zu begründet. Endlich am 14. April erhält er Nachricht aus Paris, nicht von der Geliebten selbst, wohl aber von der „Schwiegermutter", die ihm — die Heirat ihrer Tochter mit Mr. Pleyel ankündigt. Er kocht vor Wut, und in der Raserei des wahnsinnigsten Zorns heckt er einen Plan aus, der vielleicht

das Abenteuerlichste ist, was sich Berlioz in dergleichen Dingen je geleistet hat. Daß die verräterische Geliebte samt der kupplerischen Mutter und dem unschuldigen Klavierfabrikanten sterben müsse, verstand sich von selbst. Er wird sie alle drei und dann sich selbst töten. Aber wie diese schwarze Rache ausführen? Wie in die Nähe der Schuldigen gelangen, ohne daß sie die Gefahr wittern, ihn vorzeitig erkennen und im letzten Augenblick noch seine grimme Tat vereiteln? Um nach dieser Richtung hin sicher zu gehen, arrangiert er eine groteske Komödie, die darin gipfelt, daß er sich Frauenkleider anfertigen läßt, die ihm als sichernde Maske dienen sollen. Man muß diese ganze bizarre Geschichte in der ausführlichen Erzählung der Memoiren nachlesen — sie steht im 34. Kapitel des 1. Bandes —, um ein anschauliches Bild von ihrer wahnwitzigen Hyperromantik zu gewinnen.

Wovon aber die Memoiren so gut wie nichts verraten, das ist der Unfall, der ihn plötzlich zur Vernunft bringt. Er gelangt bis Genua, wo er — ob freiwillig oder unfreiwillig, ist nicht ganz aufgeklärt — ins Meer stürzt. Er wird gerettet und fühlt sich in jeder Beziehung — abgekühlt. Er schreibt nach Rom an Horace Vernet, den Direktor der Akademie, einen entschuldigenden Brief mit dem Versprechen, daß er Italien nicht verlassen werde, verlebt in Nizza noch 2—3 Wochen, die er selbst die glücklichsten Tage seines Lebens genannt hat, und kehrt dann nach Rom zurück. Was ihn einigermaßen tröstet, ist die liebevolle Aufnahme, die ihm die Familie Vernet bereitet, und fast scheint es, als ob sehr bald Melle Louise Vernet von dem durch die Untreue seiner Camilla verwaisten Herzen Besitz ergriffen habe, doch ist darüber nichts Näheres bekannt. Jedenfalls heißt sie jetzt in seinen Briefen „der liebreizende Ariel“, ein Name, der bis dahin für Melle Moke reserviert gewesen war, und als er auf seiner Rück-

reise von Italien (Sommer 1832) wieder ein paar Monate in La Côte-St. André weilt, weigert er sich entschieden einem von seinen Eltern arrangierten Heiratsplane näher zu treten, — eine Weigerung, die vielleicht mit durch die Hoffnungen motiviert war, die er sich damals auf Louise Vernet glaubte machen zu können.

Wir haben bis jetzt in Berlioz einen ebenso rasch entflammenden als plötzlich erkaltenden, einen sehr hitzigen und sehr wankelmütigen Liebhaber kennen gelernt, — Eigenschaften, die, wenn sie auch bei ihm in grotesker Monstruosität auftreten, an sich nicht gerade wunderbar zu nennen sind. Nun aber kommt ein neuer Zug, und der ist in der Tat seltsam genug. Ich meine die Eigentümlichkeit in Berlioz' Liebesleben, daß er, der flatterhafte, der den Begriff der Treue kaum dem Worte nach kennt, trotzdem nicht vergessen kann, daß längst begrabene Gefühle immer wieder bei ihm auftauchen und zu neuem Leben erwachen. Als er vor seiner Rückkehr nach Paris in der Heimat weilte, traf es sich, daß er den Gegenstand seiner Knabenschwärmerei — »Estelle, la nymphe, l'hamadryade du Saint Eynard« — wiedersah. „Nein", so bekennt er später, wenn er diese Begegnung in den Memoiren erzählt, „die Zeit ist ohnmächtig gegenüber solchem Gefühl ... niemals können andre Leidenschaften die Spur der ersten Liebe verwischen ... Ich zählte 13 Jahre, als ich sie zum letzten Male sah ... Ich war 30, als ich über die Alpen aus Italien zurückkehrte, und es wurde mir dunkel vor den Augen, da ich von fern den Saint Eynard erblickte und das kleine weiße Haus und den alten Turm .. Ich liebte sie noch."

Und damit nicht genug: kaum ist er in Paris angekommen, so wird er gewahr, daß er auch Miß Smithson noch nicht vergessen hat. Zufällig erfährt er, daß die ehemalige Geliebte noch in Frankreich weilt, daß sie sich

immer weiter bemüht — zuletzt sogar als Leiterin eines eignen Theaterunternehmens —, die verlorene Gunst des Pariser Publikums wieder zu gewinnen, und dabei immer tiefer ins Unglück geraten ist. Die gänzlich erloschene Flamme entzündet sich von neuem, und auch die ursprüngliche Tendenz der „Phantastischen Symphonie“ wird wiederhergestellt. Als Denkmal seiner Liebe zu Miß Smithson bringt Berlioz das monumentale Werk am 9. Dezember zusammen mit der in Italien komponierten (und kombinierten) Fortsetzung „Lelio“ zur Aufführung. Die also Gefeierte wohnt dem Konzert bei, und nun zeigen sich zum ersten Male Spuren vom Erwachen einer allerdings vorderhand noch recht schwachen Gegenliebe: muß sie sich ja doch gerührt und geschmeichelt fühlen von den Beweisen einer — wie sie glaubt — so treuen und beständigen Leidenschaft. Sie erlaubt ihm, sie zu besuchen, und es entspinnt sich nun ein intimer Verkehr, der für beide Teile die Quelle unsäglicher Aufregungen und Schmerzen wird.

Er, leidenschaftlich und stürmisch, dringt auf baldige Heirat. Sie, kühl, verständig und zurückhaltend, empfindet eine unüberwindliche Scheu vor der glühenden Exaltiertheit des Liebhabers. Ein Unfall, der Miß Smithson trifft, — sie bricht sich beim Aussteigen aus ihrem Wagen das Bein —, knüpft das Band dann enger. Berlioz pflegt und unterstützt die Unglückliche in aufopfernder Weise. Aber immer ist er noch nicht am Ziel. Zwar die Geliebte selbst gibt jetzt seinem Drängen nach, aber nach wie vor bleibt der Widerstand der beiderseitigen Verwandten zu überwinden, die begreiflicherweise sehr wenig erbaut sind von einer so romantischen und jedes Gebot der Lebensklugheit außer acht lassenden Verbindung. Vergeblich sucht Berlioz Henriette zu bewegen, daß sie gegen den Willen der ihrigen zur Ehe schreite. Es ergeben sich die fürchterlichsten Krisen, die ihren Kulminationspunkt erreichen in jener des Dichters

der Symphonie fantastique nur allzuwürdigen Szene, wo sich der Künstler vor den Augen der Geliebten vergiftet. „Ein furchtbarer Aufschrei Henriettes!... himmlische Verzweiflung!... von meiner Seite verruchtes Lachen!.... neues Erwachen der Lebenslust beim Anblick dieser schrecklichen Liebesbeteuerungen!... Vomitiv... Ipecacuanha!... zweistündiges Erbrechen ... nur zwei Gran Opium sind zurückgeblieben; ich war drei Tage krank und bin am Leben geblieben" — so berichtet Berlioz selbst in seinem abgerissenen Lapidarstil.

Aber auch dieses extreme Hilfsmittel wirkt nur vorübergehend. Wieder zögert Henriette, und nun scheint es endgiltig aus zu sein. Wenigstens sehen wir, wie der Meister sich anschickt, nach Deutschland abzureisen, und zwar in Begleitung eines „reizenden und exaltierten" jungen Mädchens von 18 Jahren, die ihm der Zufall damals in die Arme warf. Aber Miß Smithson besinnt sich schließlich doch noch eines Besseren, und die Trauung findet endlich am 3. Oktober 1833 in der Kapelle der Englischen Gesandtschaft statt.

Die Ehe wurde nicht glücklich, wie sich voraussehen ließ. Zunächst waren es die schlechten pekuniären Verhältnisse, die sehr bald ihre Schatten auf das junge Glück zu werfen begannen. Denn beide Teile hatten nichts als Schulden mitgebracht. Dazu kam dann noch ein andres: „Als Berlioz Miß Smithson heiratete" — so erzählt Ernest Legouvé in seinen „Erinnerungen" — „liebte er sie rasend; während sie — um mich eines Ausdrucks zu bedienen, der ihn immer in Wut brachte — ihn ‚recht gern hatte' (elle l'aimait bien): es war eine blonde Zärtlichkeit. Allmählich machte indessen das gemeinsame Leben sie vertraut mit den wilden Aufwallungen ihres Löwen, allmählich fand sie Gefallen daran, und bald bestach die Originalität seines Geistes, der Zauber seiner Phantasie,

die Mitteilsamkeit seines Herzens so sehr die frostige Braut, daß sie eine glühende Gattin wurde und von der Zärtlichkeit zur Liebe, von der Liebe zur Leidenschaft und von der Leidenschaft zur Eifersucht überging. Unglücklicherweise verhalten sich Mann und Frau oft wie die beiden Schalen einer Wage; selten halten sie sich im Gleichgewicht; wenn die eine steigt, senkt sich die andere. So geschah es auch in der jungen Ehe. In gleichem Maße als der Thermometer Smithson in die Höhe ging, fiel der Thermometer Berlioz. Seine Gefühle wandelten sich in eine gute, korrekte und ruhige Freundschaft; aber zur gleichen Zeit erwachten in seiner Frau gebieterische Forderungen und heftige Anschuldigungen, die nur allzubegründet waren. Berlioz, der durch die Aufführungen seiner Werke und seine Stellung als Musikkritiker mit der ganzen Theaterwelt in Berührung kam, fand Gelegenheiten zur Untreue, denen wohl auch ein festerer Sinn als der seine erlegen wäre; außerdem war sein Ruf als großer verkannter Künstler ein Ruhmestitel, der nur allzuleicht seine Interpretinnen in Trösterinnen verwandeln konnte. Mme Berlioz suchte in den Feuilleton-Artikeln ihres Mannes nach den Spuren seiner Untreue; sie suchte sie sogar anderweitig, und Bruchstücke von aufgefangenen Briefen, indiskret geöffnete Schubladen vermittelten ihr unvollständige Enthüllungen, die genügten, um sie in Raserei zu versetzen, und doch nur halbe Aufklärung brachten."

Also die ganze Tragikomödie der herkömmlichen Eheirrungen —, bei denen man zur Entschuldigung Berlioz' allerdings in Betracht ziehen muß, daß seine Frau, die so schon zu alt für ihn gewesen war, sich gewöhnt hatte, in der Flasche Trost für ihren häuslichen Kummer zu suchen und mit dadurch sehr bald auch des Restes ihrer körperlichen Reize vollkommen verlustig gegangen war. Fast zehn Jahre haben die beiden das Kreuz dieser

unseligen Ehe ertragen, der nur ein Kind, des Meisters inniggeliebter Sohn Louis, entsprossen ist. Im Jahre 1842 machte Berlioz ein Ende. Seine Abreise nach Brüssel im September dieses Jahres bezeichnet den Anfang des getrennten Lebens, das auch dann noch fortdauerte, als schließlich wieder freundschaftlich gute Beziehungen zwischen den Gatten Platz griffen.

Auf seiner Reise nach Belgien begleitete den Meister eine junge Sängerin, die von nun an ständig an seine Fersen geheftet blieb und späterhin seine zweite Frau geworden ist. Melle Marie Martin-Recio, die Tochter eines Majors der napoleonischen Armee und einer Spanierin, nach der wenig verlockenden Beschreibung Julliens: „eine große, dürre Person, ultrabrünett, mit strengen Augen und diffizilem Charakter", sie hatte es verstanden, Berlioz einzufangen. Wenn eine Sängerin mit einem Komponisten liiert ist, so erscheint es natürlich, daß sie seine Werke interpretieren will. Singt sie gut, dann ist das eine vortreffliche Sache. Leider war bei Melle Recio das Gegenteil der Fall. „Sie singt wie eine Katze", schreibt Berlioz selbst einmal an Hiller. Und trotzdem wollte sie in allen seinen Konzerten auftreten. Den Meister brachte das begreiflicherweise zur Raserei, und schon in Frankfurt — bei Gelegenheit seiner ersten deutschen Reise 1842—43 — macht er den Versuch, sie wieder los zu werden. Leider hatte er seinen Fluchtversuch so ungeschickt angestellt, daß er bald eingeholt war und wohl oder übel sein unangenehmes Anhängsel weiterschleppen mußte.

Am 3. März 1854 starb Berlioz' erste Frau nach langem, qualvollem Leiden (Paralysis), währenddessen der Meister in rührender Weise sich ihrer annahm. Sieben Monate später (Anfang Oktober) heiratete er Melle Recio. Hatte ihm die Verbindung mit Miß Smithson nicht das

Paradies gebracht, das er sich erträumt hatte, so machte ihre Nachfolgerin ihm sein häusliches Leben zur Hölle. Handelte es sich bei der ersten Ehe um eine wahrhaft tiefe Leidenschaft, die zwei vom Schicksal, wenn auch zu ihrem beiderseitigen Unglück, für einander bestimmte Menschen zusammenführte, und war darum auch der Jammer ihrer Verbindung doch wenigstens von dem erhebenden und in etwas sogar versöhnenden Schimmer echter Tragik umstrahlt, so gehört das Elend der zweiten Ehe ganz in jene Niederungen der absoluten Ideallosigkeit, wo es nur noch gemeines Unglück, aber nichts Tragisches mehr gibt. Und daß ein solches Weib wie Melle Recio es fertig zu bringen vermag, einen edlen und hochgesinnten Mann wie Berlioz unter ein schmachvoll unwürdiges Joch zu zwingen, das er nicht mehr abschütteln kann, so heiß es ihn danach verlangt, das gehört gewiß zu den schrecklichsten Mysterien des an unlösbaren Rätseln so überreichen Eros. Eine Betrachtung, die Richard Wagner gelegentlich einmal über Berlioz und seine zweite Frau anstellt, mag vielleicht etwas übertrieben erscheinen. Aber selbst, wenn wir sie nur zur Hälfte gelten lassen wollten, eröffnet sie uns eine Perspektive von wahrhaft entsetzlicher Traurigkeit. „Ich frug mich“, schreibt der Bayreuther Meister am 22. Mai 1860 an Liszt, „ob der liebe Gott nicht besser die Weiber lieber aus seiner Schöpfung ausgelassen hätte: sie nützen ungeheuer selten etwas; ganz in der Regel aber schaden sie uns, ohne am Ende selbst etwas davon zu haben. An Berlioz hatte ich es einmal wieder bis zu anatomischer Genauigkeit studieren können, wie eine böse Frau einen ganzen brillanten Mann ganz nach Herzenslust ruinieren und bis zur Lächerlichkeit herabbringen kann. Was mag nun so ein armer Mann dabei für Genugtuung finden? Vielleicht die traurige, das übelste Teil seines Wesens so recht eklatant zur Geltung gebracht zu haben!“ —

Wie die erste, so hat auch Berlioz seine zweite Frau überlebt: schon seit längerer Zeit herzleidend, starb sie plötzlich am 14. Juni 1862. Und so groß war die Schmerzempfindlichkeit des Meisters, so gewaltig sein Bangen vor der Vereinsamung, die seiner nun harrte, daß ihn dieser unerwartete Schlag niederschmetterte, wie wenn er einen tatsächlichen Verlust für sein Herz bedeutet hätte. Berlioz war nahe an 60 Jahren, als er seine zweite Frau begrub, und noch immer nicht konnte dieses leidenschaftliche Herz zur Ruhe kommen. Zwei Monate später finden wir ihn in Baden-Baden, wo er gerade seine komische Oper „Beatrice und Benedikt" zur Aufführung brachte, von einer neuen heftigen Liebe ergriffen. Obwohl seine Gefühle erwidert werden, ist er tief unglücklich: denn er kann den Gedanken nicht los werden, daß ein Mann in seinem Alter von einem jungen Weibe nicht mehr wahrhaft geliebt werden *könne*. Umsonst versichert ihm die Geliebte, daß sein Kummer grundlos sei, daß ihm allein ihr ganzes Herz gehöre. Er verzehrt sich in der furchtbarsten Selbstquälerei. Und da findet er denn seinem Freunde Legouvé gegenüber das Wort, das man als Motto über die Geschichte seines ganzen Liebeslebens setzen könnte. „O mein Freund", ruft er aus, „welche Marter ist es doch, sich *mitten im Paradies eine Hölle zu schaffen!*"

Schließlich ist der Meister ein alter Mann geworden. Alle, die ihm nahe standen, haben ihn verlassen. Auch der Sohn, auf den er die ganze einst für die Mutter gehegte Zärtlichkeit übertragen, stirbt fern von ihm als Schiffskapitän in La Habana (1867). Und diese vollständige Vereinsamung zeitigt nun das, was vielleicht das seltsamste ist in dem an Seltsamkeiten so reichen Liebesleben Berlioz'. Er ruft jene erste Jugendliebe wieder ins Leben zurück, die er mit 12 Jahren für die holde Stella in Meylan gefühlt hatte. Bei einem Besuche der Heimat

war der Schauplatz jenes frühen Herzensromans ihm wieder vor Augen getreten, und dieser Anblick weckte längst verklungene Gefühle. Er redet sich ein, diese seine erste Liebe all die Jahrzehnte hindurch still im Busen getragen, sie im Grunde seines Herzens niemals vergessen zu haben; wohl hätten andere spätere Leidenschaften sie für das Bewußtsein verschwinden lassen können, nie aber sei sie ganz aus seiner Seele getilgt worden. Und nun erhebt sie sich von neuem, taucht wieder empor aus der Nacht, in die sie die Zeit über versenkt war, und nimmt als stolze Siegerin von seinem ganzen Fühlen, Denken und Empfinden Besitz. Nichts in seinem Leben hatte Bestand gehabt. Alles hatte sich als eitel und trügerisch, alles als schwach und vergänglich erwiesen. Und da war es denn dieser dünne Strohhalm, nach dem die Hand des rettungslos den wilden Fluten der Verzweiflung Preisgegebenen griff. Der Gedanke, daß ihm doch etwas geblieben, daß ein Gefühl wenigstens über Zeit und Schicksal triumphiert und sich als unzerstörbar bewährt habe, dieser Gedanke war seine letzte Zuflucht. Die Phantasie, die ihn so oft ins Verderben gelockt, nun ward sie ihm zur Retterin und Trösterin, indem sie ihm das Trugbild eines letzten seligen Glücks vorspiegelte, da das wirkliche Leben ihm nur noch Leid und Schmerzen zu bieten vermochte. Und voll Rührung und Ergriffenheit blicken wir auf den alten Mann, wie er sich der Jugendgeliebten wieder nähert, die nun selbst schon eine ehrwürdige Greisin von 67 Jahren geworden, und wie der freundschaftliche Verkehr mit ihr, die ihn zuerst, erschreckt durch die Bizarrerie einer so grotesken Leidenschaft, zurückgewiesen hatte, als ein letzter milder Strahl der scheidenden Sonne seinen sonst, ach! so düsteren Lebensabend vergoldet. —

Ich bin bei der Darstellung des Berliozschen Liebeslebens mehr ins Detail gegangen, als es im allgemeinen

in der Absicht dieses Büchleins liegt. Schien mir doch kein anderes Stück aus der Biographie des Meisters so geeignet, einen anschaulich überzeugenden Beleg zu liefern für die romantische Natur seines Charakters, wie ich sie im vorigen Kapitel zu entwickeln versucht habe. Hier haben wir den ganzen Berlioz. Wie er geliebt hat, so ist er gewesen. Recht eigentlich eine der problematischen Naturen Goethes, „die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden, und denen keine genug tut". Und auch bei ihm „der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne Genuß verzehrt." Wie er, nach seinem Tun und Lassen, nicht nach seinem Fühlen und Empfinden beurteilt, nichts weiß von sexueller Treue, wie eine Liebe bei ihm unaufhörlich die andere ablöst, so ist seine Sinnlichkeit in keiner Weise gebändigt durch ein höheres sittliches Wollen, und auch abgesehen von den großen Leidenschaften, die mit elementarer Gewalt von seinem Herzen Besitz ergreifen, erliegt er jeder Versuchung, die ihm die Gelegenheit bietet. Und trotzdem durfte er sich ohne Heuchelei bekennen zu jener rein geistigen Liebe, wie sie Thomas Moore besingt in seinem »Believe me, if all endearing young charms«, zu jener »amour spirituelle«, die unmittelbar von Seele zu Seele eine Brücke schlägt und auch dann nicht schwindet, wenn alle sinnlichen Reize körperlicher Schönheit längst verwelkt sind. Und er hatte ein Recht, diejenigen zu verachten, von denen er einmal sagt: „Wenn ich sehe, wie manche Menschen die Liebe verstehen, so muß ich unwillkürlich an die Schweine denken, die mit ihrem gemeinen Rüssel inmitten der schönsten Blumen und zu Füßen hoher Eichen die Erde aufwühlen, um die Trüffeln zu finden, auf die sie lüstern sind." Und wenn ihn die Liebe in die tiefsten Abgründe des Lebens versenkte, so war nächst seiner Kunst auch sie es, die ihn auf dessen höchste Gipfel hinaufführte. „Welche

Macht," so fragt er selbst, „vermag den Menschen zu den erhabensten Höhen emporzuziehen, die Liebe oder die Musik? .... Das ist eine große Frage. Immerhin glaube ich, daß man sagen darf: die Liebe kann keinen Begriff von der Musik vermitteln; wohl aber vermag die Musik eine Idee von der Liebe zu geben.... Indes warum sie voneinander trennen? Sie beide sind die Flügel der Seele." Wie von seiner Kunst, so trug er auch von seiner Liebe ein Idealbild im Herzen, ein Ideal, so hoch und hehr, daß keine Wirklichkeit ihm Genüge zu tun vermochte. Ihm jagte er nach. Immer wieder glaubt er es gefunden zu haben, immer wieder meint er, ein weibliches Wesen, das ihm im Leben begegnet, mit dieser Göttergestalt identifizieren zu dürfen. Und immer wieder erweist sich diese Hoffnung als Trug. »La Juliette toujours rêvée, toujours cherchée, et jamais obtenue«, sie lebte nur in seiner Einbildung. Daß er unfähig war, die unendliche Idealität des Phantasiebildes mit der endlichen Realität der Wirklichkeit zu versöhnen, daß er die Sterne vom Himmel begehrte, statt sich der Blumen der Erde zu erfreuen, das war auch hierbei sein Verhängnis.

V.

Die romantischen Werke.

Im Alter von 27 Jahren schrieb Berlioz seine „Phantastische Symphonie.“ Alle Werke, die er bis dahin verfaßt hatte, sind nur Etappen auf dem Wege seines künstlerischen Werdeganges; sie bieten für uns nicht viel mehr als bloß historisch-biographisches Interesse. Jetzt aber gelingt es ihm zum ersten Male, den tiefsten Inhalt seines künstlerischen Strebens in durchaus eigenartiger Weise und in einer Form zum Ausdruck zu bringen, der — was man auch sonst gegen sie sagen möge — das wenigstens nachgerühmt werden darf, daß sie diesem Inhalt durchaus gemäß ist. Mit der „Phantastischen Symphonie“ hat Berlioz seinen individuellen Stil gefunden: sie ist sein erstes „Meisterwerk“. Seit ihrer Entstehung sind nun mehr als 70 Jahre verflossen. Eine überreiche Fortentwicklung hat unsere Musik während dieses Zeitraumes erfahren. Aber die Jahre sind so gut wie spurlos vorübergegangen an dieser genialen Schöpfung; auch uns strahlt sie noch „herrlich wie am ersten Tag.“

Ein echtes Produkt der französischen Romantik mit all ihrer Verstiegenheit und all ihrem Ungeschmack, ja sogar mit eines der tollsten und extravagantesten Berliozschen Werke, ist die »Fantastique« zwar erwachsen auf dem Boden eines Empfindens, in das wir uns heute nicht allzuleicht mehr zurückversetzen können, aber kraft der ungeheuren schöpferischen Potenz ihres Autors auch hinaus-

gewachsen über diese ihre zeitliche Bedingtheit in die Region der Kunstwerke, die für die Ewigkeit bestimmt sind. Denn in jeder Offenbarung eines echten und wahren Gefühls offenbart sich etwas, das in seinem innersten Kern von bleibender, unvergänglicher Bedeutung ist. Die Form mag veralten und vergehen, der eigentliche Gehalt bleibt unzerstörbar. Es ist ein Stück Leben, was in dieser seltsamen Schöpfung künstlerische Gestalt gewonnen hat. Und wie dieses Erleben — so hyperromantisch fremd und spezifisch „Berliozisch“ es uns zunächst anmutet — in seinem tiefsten Grunde doch von jedem Herzbegabten nachempfunden werden kann, weil er es — wenn auch in anderer Form — selbst schon erfahren hat, so zwingt uns diese Symphonie immer wieder in den wilden Strudel ihrer höllischen Dämonien unbeschadet all der Bedenken, die sie, rein als Kunstwerk betrachtet, von jeher bei allen in bezug auf Dinge des Geschmacks empfindlichen Beurteilern erregt hat.

„Episode aus dem Leben eines Künstlers“ nennt Berlioz sein Werk. Es ist ein Stück seiner eigenen Biographie, das er uns vorführt; der Künstler ist er selbst. Seine glühende Liebe zu Miß Smithson gab ihm, wie wir wissen, die Idee der „Phantastischen“ ein. Unter der Herrschaft dieser gewaltigen Leidenschaft wurde sie konzipiert. Wir haben aber auch gesehen, wie — ehe noch eine Note niedergeschrieben war — jene wunderbare „Heilung“ von der Passion für seine zukünftige Frau eintrat, die Berlioz Camille Moke in die Arme führte. Wie er jetzt erst an die Ausarbeitung seines gewaltigen Planes ging, dessen Tendenz nun in sein gerades Gegenteil verkehrt wurde. Was zuerst eine der englischen Schauspielerin dargebrachte grandiose Huldigung hatte sein sollen, damit wollte sich der Künstler jetzt an der „unwürdigen“ Geliebten rächen. Als dann die Schwärmerei für Melle Moke verraucht und die frühere Liebe neu erwacht war,

wurde die ursprüngliche Huldigungstendenz wieder hergestellt. Für die Beurteilung des Werkes haben diese Wandlungen, so bezeichnend sie für Berlioz' Charakter sind, nur geringe Bedeutung. Einzig und allein für die Auffassung des letzten Satzes sind sie von einiger Wichtigkeit.

Das ausführliche Programm, das Berlioz seiner Symphonie beigegeben hat, existiert in drei verschiedenen Fassungen. Die erste liegt vor in einem Briefe an Humbert Ferrand vom 16. April 1830. (Lettres intimes 66 ff.) In ihr gibt der Meister zunächst eine knappe Charakteristik der einzelnen fünf Sätze des Werkes, um dann ausführlicher auseinanderzusetzen, wie er seinen „Roman" sich zurechtgedichtet hat: daß in dem sehnsuchtskranken Herzen eines Künstlers die Liebe zu einem Mädchen erwacht, deren Bild sich ihm untrennbar mit einer ganz bestimmten Melodie verknüpft, so daß diese Melodie immer in seinem Geiste auftaucht, so oft er der Geliebten gedenkt. (1. Satz.) Daß weder die friedliche Einsamkeit der Natur, wo zweier Hirten süßmelancholische Schalmeien von fernher zu ihm herübertönen (2. Satz), noch auch der rauschende Lärm eines glänzenden Ballfestes (3. Satz) sein tiefes Liebesleid zu beschwichtigen vermögen. Daß er dann, unfähig, seine unerwiderte Leidenschaft länger zu ertragen, sich vergiftet, durch das zu schwache Gift aber nicht getötet, sondern nur in Betäubung versenkt wird, wo ihn dann die schrecklichsten Visionen quälen: er glaubt, wegen Ermordung der Geliebten zum Tode verurteilt, seiner eigenen Hinrichtung beiwohnen zu müssen (4. Satz), und weiterhin sieht er sich zum Hexensabbat versetzt, wo gräuliche Teufel und Unholdinnen — darunter auch die zur gemeinen Dirne herabgesunkene Geliebte — sich zur Abhaltung höllischer Leichenzeremonien versammelt haben.

Die zweite Fassung dieses Programms wurde für das Konzert vom 9. Dezember 1832 gedruckt. Es ist dieselbe

die der Lisztschen Klavierpartitur des Werkes beigegeben ist und die Robert Schumann vorlag, als er seinen berühmten Aufsatz über die „Phantastische" schrieb. Bemerkenswerte Änderungen gegenüber der ersten Redaktion sind zunächst die Kürzungen und Ausdrucksmilderungen in der Erläuterung des Finales: sie wurden notwendig dadurch, daß die Symphonie ja jetzt nicht mehr der Verhöhnung, sondern der Verherrlichung von Miß Smithson gewidmet sein sollte. Überdies haben der zweite und dritte Satz ihre Plätze gewechselt: der Ball kommt an zweiter, die Scène aux champs an dritter Stelle. Der definitive Text des Programms endlich ist der bekannte, der sich vor den landläufigen Partituren findet. Er ist von der zweiten Fassung im Wortlaut wenig verschieden, abgesehen von der einschneidenden Änderung, daß sich der Held nun nicht mehr wie früher nach dem dritten Satze, sondern gleich zu Anfang vergiftet, so daß der Inhalt der ganzen Symphonie zum Traumbild wird.

Vergleichen wir die drei Redaktionen miteinander, so leuchtet ein, daß jene gegen Miß Smithson gerichtete Auffassung des letzten Satzes, nach der die Geliebte, wenn sie als gemeine Dirne erscheint, sich in ihrer eigentlichen und wahren Gestalt zeigt, — rein ästhetisch betrachtet — viel schwächlicher ist als die frühere (und spätere), wo der liebende Künstler selbst sein Götterbild in den Staub zerrt und — wenn auch nur im Fiebertraum — seine heiligsten Gefühle verspottet und verlästert. Dort wäre der Held nichts als ein genasführter Schwachkopf, der auf eine Unwürdige hereingefallen ist, um dann unsanft genug aus diesem schönen Wahne zur schnöden Wirklichkeit zu erwachen. Wogegen wir es im andern Falle mit einem zu tun haben, der seine Hölle im eigenen Innern trägt, der so unglückselig veranlagt ist, daß er das, was ihm am höchsten steht, am tiefsten in den Kot ziehen muß, bei dem

infolge der Zwiespältigkeit seiner Natur das reine Gefühl der Liebe und Bewunderung spontan in sein Gegenteil umschlägt. Was im Finale der Fantastique zum Ausdruck gelangt, ist dann jene negative, auflösende und zersetzende Tendenz, die der Romantik eigentümlich ist. Wir erkennen, — um mit Robert Schumann zu reden —, wie sich die Poesie die Maske der Ironie vorgebunden hat, um ihr Schmerzensgesicht nicht sehen zu lassen. Wir erleben jenen „Selbstvernichtungsprozeß der Idee“, in dem K. W. F. Solger, der Ästhetiker der deutschen Romantik, den eigentlichen Zweck und das eigentliche Ziel aller künstlerischen Betätigung fand. Und daß das Werk mit einer so grellen Gefühlsdissonanz schließt, das ist dann nicht Folge eines bloß äußerlich zufälligen Geschehens, sondern innere, seelische Notwendigkeit.

Was die Umstellung des zweiten und dritten Satzes anbelangt, so bedeutet die spätere Anordnung, die den Ball der »Scène aux champs« vorangehen läßt, ganz zweifellos eine Verbesserung. Von allen fünf Sätzen steht der Ball so wie so schon im losesten Zusammenhang mit der poetischen Grundidee des Werkes, ja, strenggenommen, bedeutet er nichts weiter als eine Konzession an die alte Symphonieform mit ihrem obligaten Scherzosatze. Und nach dem Adagio vermag er uns vollends gar nichts mehr zu sagen. Dagegen erscheint jene andere Änderung, derzufolge die ganze Symphonie von Anfang an die Visionen eines Opiumrausches darstellen soll, von zweifelhaftem Wert, insofern sie nämlich das ganze Lieben und Leiden des Helden zu einem bloß imaginären Schein- und Trugbilde degradiert. Was gewonnen wird an äußerer Einheitlichkeit des Kunstwerkes, geht verloren an innerer Wahrhaftigkeit des psychischen Erlebens.

Immer schon ist die »Scène aux champs« als der vollendetste Teil des ganzen Werkes betrachtet worden. In

der Bewunderung dieses unsagbar poetischen Stimmungsbildes vereinigten sich mit den unbedingten Anhängern der Berliozschen Kunst von jeher auch solche, die sonst nicht allzuviel wissen wollten von dieser Art von deskriptiver Programmusik. Richard Wagner nennt (in seinem Briefe „Über Franz Liszts symphonische Dichtungen") gerade die »Scène aux champs« zusammen mit dem „Pilgermarsch" der Harold-Symphonie als Beispiele für das, was ihn immer wieder mit Berlioz' Richtung einigermaßen versöhnt habe, wenn er auf dem Punkte war, sich gänzlich von ihr abzuwenden. Und Schumann meint von der Durchführung des Hauptgedankens in diesem Satze, Beethoven könnte es kaum fleißiger gearbeitet haben.

Ich glaube, wir dürfen noch weitergehen und sagen, daß in diesem Stück ein Stimmungszauber ruht, dessen Ausdruck Beethoven mit den Mitteln und auf dem Standpunkt seiner Kunst überhaupt noch nicht zu Gebote stand. Und zwar vor allem deshalb nicht, weil jenes spezifisch moderne, romantische Naturgefühl, das hier zum ersten Male tönende Gestalt gewonnen hat, dem großen Vorgänger unseres Meisters noch gänzlich unbekannt war. Gerade die Pastoral-Symphonie, die man am ehesten zum Vergleich heranziehen könnte, beweist, daß Beethovens Naturempfinden noch durchaus in dem Ideenkreise des 18. Jahrhunderts wurzelt. Die Natur steht dem Subjekt als Objekt, als ein Fremdes gegenüber. Sie ist und bleibt ihm ein Neutrum, eine Sache. Wogegen der Mensch des 19. Jahrhunderts sich in die Natur selbst hineinfühlt, sich mit ihr identifiziert und den Dualismus zwischen Natur und Menschenseele dadurch überwindet, daß er sich in ihr und sie in sich wiedererkennt. Die Natur wird selbst Persönlichkeit. Und nun kann es geschehen, daß sie, wie in der »Scène aux champs«, nicht bloß den stimmungsvollen Hintergrund abgibt für das seelische Erleben, sondern

geradezu sein Spiegelbild wird. Die Natur selbst gewinnt eine Seele, und ihre Laute werden zur Sprache. Der Mensch findet an ihr einen Freund und Bruder, an dessen Busen er sich ausruhen und ausweinen kann, weil er seinesgleichen ist. Solcher Art ist die Naturauffassung Berlioz'. Jenen Parallelismus, oder genauer gesagt, jene innere (metaphysische) Identität zwischen Naturvorgang und Seelenzustand, deren künstlerische Gestaltung späterhin ein so wichtiges Ausdrucksmittel aller romantischen Kunst geworden ist, zum ersten Male musikalisch offenbart zu haben, ist sein ungeheures Verdienst. Und gerade auch Wagner erfüllte nur eine einfache Pflicht der Dankbarkeit, wenn er die hohe Bedeutung dieser „Szene auf dem Lande“ anerkannte. Denn nach dieser Richtung hin steht er selbst durchaus auf den Schultern des großen Franzosen; ja man kann wohl sagen, daß die „traurige Weise“ des dritten Tristan-Aktes in direkter Abstammung herkommt von dem Kuhreihen der beiden Hirten in der Fantastique, — wobei ich allerdings nicht an eine musikalische Reminiszenz denke, von der keine Rede sein kann, sondern an jene innere Übereinstimmung, wie sie sich in der Wahl des gleichen künstlerischen Ausdrucksmittels zu erkennen gibt: hier wie dort ist es der „Naturlaut“ der primitiven Hirtenmelodie, der dem Helden zum Symbol seiner unendlichen Trauer und Verlassenheit wird.

So hoch nun dieser Satz auch stehen mag und so sehr man mit dem Urteil derer übereinstimmen kann, die in ihm die Krone des ganzen Werkes erblicken, so wäre es doch verkehrt — wie bisweilen geschehen ist — ihm gegenüber den Wert der andern Teile zu unterschätzen. Namentlich sind es die beiden Ecksätz, deren Würdigung unter dieser zuweitgehenden Bevorzugung des Adagios gelitten hat, während der Walzer und der Marsch zum Hochgericht tatsächlich nur zwei, allerdings genial konzipierte und

meisterhaft ausgeführte Genrebilder sind, die hinter den drei Hauptsätzen mit Recht zurückzustehen haben. Im ersten Allegro verrät sich noch am meisten auch in Einzelheiten und gelegentlichen Anklängen der Einfluß Beethovens. Aber man darf darüber nicht verkennen, wie originell und eigenartig trotzdem der eigentliche Gehalt dieses leidenschaftsbewegten Tonbildes ist, wie meisterhaft es der 27jährige Künstler verstanden hat, das zu sagen, was er hat sagen wollen, wenn er sich dabei auch manchmal überkommener Ausdrücke und Redewendungen bedient.

Anders steht es freilich mit dem Finale. Da muß man zugeben, daß eine ganz besondere Organisation dazu gehört, um nicht gleich von vornherein abgestoßen zu werden. Von ihm gilt das, was Richard Wagner einmal von der ganzen Symphonie sagt (in einem Pariser Bericht vom Jahre 1841, wiederabgedruckt in den Bayreuther Blättern VII, 65 ff.): „Ein ungeheurer innerer Reichtum, eine heldenkräftige Phantasie drängt einen Pfuhl von Leidenschaften wie aus einem Krater heraus; was wir erblicken, sind kolossal geformte Rauchwolken, nur durch Blitze und Feuerstreifen geteilt und zu flüchtigen Gestalten gemodelt. Alles ist ungeheuer kühn, aber unendlich wehtuend." Und gewiß fehlt dieser Kunst das Versöhnende: sie zermalmt, ohne zu erheben, und das ist „wehtuend". Aber, so fragen wir, muß denn die Kunst immer und unter allen Umständen „wohltuend" wirken? Und hat nicht auch eine solche Kunst ihre volle Berechtigung, die gerade darin ihre eigentliche Aufgabe erblickt, zu zeigen, wie der ungelöste Konflikt und Widerspruch ja schießlich doch immer triumphiert, wie alle Versöhnung und Erlösung letzten Endes doch nur auf eitel Trug und Wahn hinausläuft? Wer diese Frage bejaht, wird den letzten Satz der Fantastique als das erste musikalische Dokument einer auf

Illusionszerstörung ausgehenden, absolut negativen Kunsttendenz nicht nur bewundern, sondern auch von ganzem Herzen lieben müssen. Aber auch der Andersgesinnte wird nicht den glühenden Idealismus verkennen dürfen, der bei Berlioz selbst da noch deutlich vernehmbar zu uns spricht, wo die Verzweiflung seine reinen Züge zur teuflischen Grimasse verzerrt hat. Denn, was ihn in solche Höllenschlünde führt, das ist nicht die perverse Lust am Häßlichen selbst, sondern einzig und allein der Schmerz über die ewige Unrealisierbarkeit des Ideals der Schönheit. Gilt doch auch von ihm, was Peter Altenberg einmal von Félicien Rops sagt: „— edler Idealist, keiner wie du weint so bitterlich in diesen grimmigen fratzenhaften Gemälden um die verlorene Mission der Schönheitsgöttin! Indem du die Abgründe zeigst, weinst du um die nicht erreichten Gipfel!"

Die im Juni 1829 komponierte und in den Monaten März bis Mai 1830 niedergeschriebene „Phantastische Symphonie" erlebte ihre erste Aufführung unter Habeneck in Berlioz' großem Konzert vom 5. Dezember 1830. Durch die Erfahrungen dieser Aufführung belehrt, nahm der Komponist noch zahlreiche Änderungen und Verbesserungen an seinem Werke vor, die namentlich der »Scène aux champs« zugute kamen: »Elle ressemblait peu«, sagt er von ihr in den Memoiren, »à ce qu'elle est aujourd'hui«. In ihrer definitiven Gestalt lernten die Pariser die Symphonie nach Berlioz' Rückkehr aus Italien am 9. Dezember 1832 kennen, um sie dann vollständig erst wieder im Jahre 1877 (unter Pasdeloup) zu Gehör zu bekommen. Veröffentlicht wurde die Fantastique 1846 als Opus 14 und Franz Liszt gewidmet.

In jenem Konzert vom Dezember 1832 folgte auf die »Symphonie fantastique« als zweiter Teil der »Episode de la vie d'un artiste« eine Fortsetzung: »Lélio ou le Retour à la vie«. Hatte der Meister in dem Haupt-

werke zeigen wollen, wie die Leiden des Lebens und der Liebe einen jungen Künstler dahinbringen, Hand an sich selbst zu legen, so soll diese Fortsetzung „die Rückkehr zum Leben“ vorführen und das Wiedererwachen der Lebenslust und Lebensfreude in dem Herzen des Helden schildern. Lelio wurde konzipiert und zum Teil auch ausgeführt im Mai 1831 während Berlioz' Rückreise von Nizza nach Rom, also unmittelbar nach dem abenteuerlichen Intermezzo seiner plötzlichen Flucht aus der ewigen Stadt (siehe S. 75 f.). Aber erst im Herbst 1832 beendete der Komponist in La Côte-St. André das seltsame Werk. Er selbst nennt es »Monodrame lyrique« (»Mélologue«). Es besteht aus sechs getrennten, ohne jeglichen inneren Zusammenhang aneinandergereihten und zu ganz verschiedenen Zeiten entstandenen Musikstücken, vorgetragen von Orchester, Chor und Solisten, die für den Zuhörer unsichtbar aufgestellt sind[1]. Auf der Bühne bzw. dem Podium steht ein Schauspieler — Lelio selbst —, der einen verbindenden Text deklamiert. Die Extravaganz, ja man kann wohl sagen, die Unmöglichkeit dieses Textes — à la fois emphatique et puéril, wie ihn Jullien nennt — hat es wohl hauptsächlich verschuldet, daß dieser „Melolog“ so gut wie unbekannt geblieben ist. In Paris wurde er erst 1881 im Châtelet, und zwar ohne die Deklamation wieder aufgeführt, in Deutschland am 21. Februar 1855 in

[1]) Die sechs Stücke sind: a) Le Pêcheur, Ballade nach Goethe von A. Duboys, komponiert 1827; b) Chœur d'ombres, stammt aus der Rompreis-Kantate „Kleopatra“ vom Jahre 1829; c) Chant de bonheur und d) Derniers soupirs de la harpe: beide aus der Rompreis-Kantate „Orpheus“ von 1827; e) Chanson de brigands, nach Worten von H. Ferrand komponiert im Januar 1830; f) La Tempête, dramatische Phantasie für Chor, Orchester und Pianoforte, nach Shakespeare, geschrieben im September und Oktober 1830 zu Ehren seines „liebreizenden Ariel“, der Mlle Moke; zum ersten Male aufgeführt in der Oper am 7. November desselben Jahres.

Weimar und 43 Jahre später bei der Mannheimer Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1897 (mit der Deklamation).

Für uns hat das Werk noch ein ganz besonderes Interesse. Es zeigt an einem extremen Beispiel, welch kindlich naive Auffassung Berlioz von dem Wesen der künstlerischen Form hatte. In ihr sieht er nicht den Körper, den die Seele des Kunstwerkes selbst sich baut, nicht den Organismus, den die künstlerische Idee sich schafft und in dem sie selbst sichtbare Erscheinung wird. Vielmehr ist ihm die Form ein rein Äußerliches, nichts weiter als der Rahmen, den er um sein Werk herumspannt, damit es nicht auseinanderfällt, das Gefäß, das er unter Umständen mit dem heterogensten Inhalt füllt, schon zufrieden, wenn dessen einzelne Bestandteile wenigstens unter einer gemeinsamen Decke vereinigt sind. —

Gegen Ende des Jahres 1833 war Paganini, der geniale Geiger, an Berlioz mit der Bitte herangetreten, er möge ihm ein großes Solo für Bratsche schreiben. Anfangs traute sich der Künstler an diese der Eigenart seiner Begabung wenig entsprechende Aufgabe nicht recht heran. Dann wollte er „Maria Stuarts letzte Stunden" als poetisches Sujet für das gewünschte Stück wählen, gab das aber bald wieder auf. Eine Zeitlang schwankt er unentschlossen hin und her, bis ihm plötzlich ein rettender Gedanke kommt. Er konnte nun einmal die Musik nur als Ausdruck, als Interpretin dichterischer Ideen und Situationen fassen. Wollte er Paganinis Verlangen erfüllen, so mußte das Auftreten des Soloinstruments poetisch motiviert werden. So reifte in ihm der Plan einer Symphonie, in der die Solo-Bratsche als Repräsentant eines Individuums der Masse des Orchesters gegenübertreten sollte. Byrons melancholischen Childe Harold, den ihm selbst so seelenverwandten Träumer, wählte er

sich zum Helden des neuen Werkes. So entstand »Harold en Italie«, die zweite große Symphonie des Meisters. Zu Anfang des Jahres 1834 begonnen, wurde sie im Juni beendet.

Wie sich voraussehen ließ, war Paganini sehr wenig befriedigt von der Art, wie Berlioz die ihm übertragene Aufgabe gelöst hatte. „Das ist nicht das Richtige," rief er aus, „ich habe darin zu viele Pausen; ich muß ohne Unterbrechung in einem fort zu spielen haben." So wurde das Bratschensolo der Harold-Symphonie bei ihrer ersten Aufführung am 23. November 1834 nicht von dem berühmten Virtuosen, sondern von Christian Urhan, dem auch aus der Biographie Liszts bekannten letzten Vertreter der Viola d'amour gespielt. Publiziert wurde sie als Opus 16 und Humbert Ferrand gewidmet.

Das Werk umfaßt vier Sätze: Harold aux montagnes, scène de mélancolie, de bonheur et de joie; Marche des pèlerins chantant la prière du soir; Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse; Orgie de Brigands. Obwohl um vieles weniger bizarr und auch in formaler Beziehung weniger von der klassischen Symphonie abweichend als die Fantastique, ist der Harold dem ersteren Werke doch außerordentlich nahe verwandt; ja, diese Verwandtschaft geht bis zu einem Parallelismus zwischen den einzelnen Sätzen der beiden Tondichtungen. Wie die „Phantastische", so bedeutet auch der „Harold" nichts anderes als ein Selbstbekenntnis in Tönen: hier wie dort ist der Held eigentlich Berlioz selbst. Und wie in jener die Erinnerung an Goethes Faust (5. Satz) nur hereinspielt, während es sich im Grunde nur um eigenes persönliches Erleben des Künstlers, um die Geschichte seiner Leidenschaft für Miß Smithson handelt, so sind es im Harold die Eindrücke seines italienischen Aufenthalts, die ihm das konkrete Material für die Symphonie liefern,

und der Byronsche Harold ist nicht viel mehr als die ideale Maske, in der sich der Komponist gefällt. Auch die Verwendung des Leitmotivs finden wir in beiden Werken: in der „Phantastischen“ wird das Auftauchen des Gedankens an die Geliebte durch das Wiedererscheinen ein und derselben Melodie versinnbildlicht, und im „Harold“ ist es der Held selbst, der in seinem Motiv das stereotype Symbol seiner Persönlichkeit hat.

In beiden Werken entsprechen einander die ersten Sätze mit ihrem allgemeinen, von sinnlich gegenständlicher Schilderung absehenden Gefühlsgehalt. Der „Pilgermarsch“ des „Harold“ weckt unwillkürlich die Erinnerung an die »Scène aux champs«. Nicht nur, daß er eine ähnliche Stimmung wiederspiegelt und in formaler Hinsicht gerade so wie diese die Stelle des Adagios vertritt, auch darin gleicht er ihr, daß er allgemein als der vorzüglichste Teil des ganzen Werkes gilt und selbst von denen besonders geschätzt und bewundert wird, die wie Richard Wagner im übrigen nicht gerade als Berlioz-Enthusiasten gelten können. Das Abruzzenständchen ist gleich der Ballszene der „Phantastischen“ ein entzückendes kleines Genrebild, in dem aber das Interesse an der Person des Helden und seiner Geschichte fast gänzlich zurücktritt hinter der rein objektiven Schilderung eines für die Sache selbst mehr oder minder gleichgiltigen äußeren Geschehens. Daß endlich die Orgie der Briganten aus demselben Holze geschnitzt ist wie der „Hexensabbat“, daß beide Stücke einer und derselben Gemütsstimmung ihre Entstehung verdanken, leuchtet ohne weiteres ein.

Vieles wäre auch über die Harold-Symphonie noch zu sagen, obwohl gerade sie in Franz Liszt einen so bedeutenden Monographen gefunden hat wie kein anderes der Berliozschen Werke. Aber jener Parallelismus, demzufolge vieles, was von der Phantastischen gesagt wurde, auch vom

„Harold“ gilt und ohne weiteres auf ihn übertragen werden kann, erlaubt es, daß wir uns hier wesentlich kürzer fassen. Berlioz zeigt sich in seiner zweiten Symphonie kaum von einer neuen Seite. Aber reifer, stilistisch reiner und weniger bizarr als die erste ist sie zweifellos.

Steht sie so als Kunstwerk entschieden höher, so mag man trotzdem Bedenken tragen, ihr ohne weiteres vor der „Phantastischen“ den Vorzug zu geben. Inhaltlich ebenso reich und absolut musikalisch vielleicht noch wertvoller als das frühere Werk, atmet der „Harold“ doch nicht die gleiche Unmittelbarkeit des seelischen Erlebens: er ist um einiges objektiver, ruhiger und gesetzter, — soweit bei einem Berlioz überhaupt davon die Rede sein kann. Dort der Jüngling, hier der Mann. Und wie dieser manches eingebüßt hat von der kraftstrotzenden Überfülle, in der jener schwelgte, so erscheint auch die Harold-Symphonie in gewisser Hinsicht als ein zwar geklärtes und in der Ausführung verbessertes, aber auch etwas abgeschwächtes und verblaßtes Nachbild der „Phantastischen“. Der Versuch mit dem „repräsentativen“ Soloinstrument, das die Person des Helden symbolisieren soll, war Berlioz vielleicht insofern noch nicht ganz geglückt, als die Harold-Bratsche sich nicht immer, wie es doch sein sollte, ganz deutlich von der Tuttimasse des Orchesters abhebt, geschweige denn daß sie durchweg dominierte. Aber der Gedanke selbst war außerordentlich glücklich. Richard Strauß hat ihn in seinem Don Quixote und weniger wirkungsvoll im „Heldenleben“ (in der die „Gefährtin des Helden“ darstellenden Solo-Violine) erfolgreich wieder aufgenommen. —

Auf dem Gebiete der Literatur hatte seinerzeit der große Theatererfolg des Victor Hugoschen „Hernani“ den Sieg der romantischen Schule entschieden. Es lag daher für Berlioz der Gedanke sehr nahe, auch seinerseits den Versuch zu wagen, ob er nicht von der

Oper aus einen radikalen Umschwung der öffentlichen Meinung zu seinem Gunsten bewerkstelligen könne. Denn er hatte bisher zwar Aufsehen genug erregt, aber doch nur einen sehr kleinen Kreis von wirklichen Freunden und Bewunderern seiner Kunst gewonnen. Zudem muß man bedenken, daß in Paris — und zwar damals mehr noch als heute — das lebendige musikalische Interesse der großen Masse des Publikums durchaus auf die Oper beschränkt war. Die Konzertmusik erweckte regere Teilnahme nur bei den speziellen Kennern und Liebhabern. War ja doch von jeher eigentlich nur die Oper in Frankreich wahrhaft heimisch gewesen. Sie allein hatte im Boden des Landes feste Wurzel gefaßt und sich eigenartig entwickelt, während jeder andere Zweig der Tonkunst, und zumal die Instrumentalmusik, deren erster großer und zugleich entschieden nationaler Vertreter eben unser Meister gewesen ist, stets und immer wieder auf die Inokulation ausländischen Edelreises angewiesen blieb. Überdies hatte es Berlioz selbst von Jugend auf zum Theater hingezogen. Wir haben gesehen, wie Gluck und Spontini ihn zuerst zu schwärmerischer Bewunderung hingerissen hatten, lange bevor er noch in die Wunderwelt eines Beethoven eingedrungen war, wie er während seiner ersten Pariser Studienjahre sich musikalische Anregung fast ausschließlich aus der Oper geholt, wie er schon als Schüler Lesueurs sich mit dem Plane einer eigenen Oper getragen (Estelle nach Florian), und wie die erste größere Arbeit, die er nach seiner Jugendmesse unternahm, wiederum ein musikalisches Drama gewesen war: „Die Vehmrichter.“ (Siehe S. 17ff.)

Eher könnte man sich wundern, daß es so lange währte, bis Berlioz mit einer Oper wirklich herauskam. Doch muß man sich die eigentümlichen Schwierigkeiten vergegenwärtigen, die ein angehender Opernkomponist

gerade in Frankreich zu überwinden hat. Die Zentralisation im ganzen Kunstbetriebe des Landes bringt es mit sich, daß nur Paris für die Uraufführung eines musikalisch-dramatischen Werkes in Frage kommen kann, und in Paris wiederum standen — damals wenigstens — nur zwei Bühnen dem Komponisten zur Verfügung: die große Oper für das ernste und die Opéra comique für das heitere Genre. Begreiflicherweise war da schwer anzukommen. Erst als unser Meister sich schon anderweitig einen Namen gemacht und — was nicht vergessen werden darf — als gefürchteter Kritiker eines der größten Pariser Blätter Einfluß gewonnen hatte, konnte er auf Berücksichtigung hoffen.

Berlioz, in seinen Plänen hochfliegend wie immer, wollte an beiden Theatern gleichzeitig debütieren. Er gedachte, einen „Hamlet" für den Tempel der Melpomene und einen „Benvenuto Cellini" für das Haus der Thalia zu schreiben. Erst als ihm die Direktion der komischen Oper (vorgeblich der Textdichtung wegen) einen Korb gegeben, und auch die Leiter der großen Oper gegen den Hamlet-Stoff Bedenken geltend gemacht hatten, entschloß er sich, diesen letzteren ganz aufzugeben und das ursprünglich für die komische Oper bestimmte Werk als »opera semi-seria« der großen Oper zu überlassen. Die zweiaktige Dichtung zu „Benvenuto Cellini" hatten Léon de Bailly und Auguste Barbier verfaßt. Die Kompositionszeit erstreckte sich über zwei Jahre, von 1835 bis zum April 1837. Die erste Aufführung fand am 10. September 1838 statt. Das große Publikum, durch Berlioz' Feinde gehörig bearbeitet, war von Anfang an voreingenommen gegen das neue Werk, und so blieb der Erfolg aus. Immerhin schien es, als ob man die Oper auf dem Repertoire werde halten können, als der Tenorist Duprez nach der dritten Vorstellung sich weigerte, seine Rolle weiterhin zu singen. Bis

die Partie einem anderen Sänger einstudiert war, hatte sich das schon anfänglich nicht allzu lebhafte Interesse vollkommen verflüchtigt, und damit war das Schicksal des „Cellini“ besiegelt. Für Frankreich blieb er tot.

Dafür erlebte das Werk 14 Jahre später in Deutschland eine Auferstehung. Franz Liszt, der unermüdlich tapfere Vorkämfer alles verkannten Großen, hatte sich kaum etwas in seine neue Stellung als großherzoglich sächsischer Hofkapellmeister „in außerordentlichen Diensten“ eingelebt, als er sich auch der Oper seines genialen Freundes erinnerte. Am 20. März 1852 fand die erste deutsche Aufführung des „Cellini“ in Weimar statt. Riccius hatte das Libretto übersetzt, Berlioz selbst das Werk vielfach umgearbeitet und aus den ursprünglichen zwei Akten deren vier gemacht. In Anwesenheit des Komponisten wurde dann die Oper, nachdem noch verschiedene weitere Änderungen — darunter vor allem die durch einige Streichungen ermöglichte Einteilung in drei Akte — vorgenommen worden waren, im November desselben Jahres wiederholt. Nachdem Berlioz' Versuch, dieses wahre Schmerzenskind gelegentlich seines Londoner Aufenthaltes bei den Engländern zu Ehren zu bringen, kläglich gescheitert war (25. Juni 1853), wurde das Werk von Peter Cornelius neu verdeutscht und im Februar 1856 an der Weimarer Hofbühne wieder aufgenommen. Jetzt erst veröffentlichte Berlioz die Oper, die in dem »Carnaval romain« inzwischen (1844) auch eine zweite glänzende Ouvertüre erhalten hatte, als Opus 23 und widmete sie der Großherzogin von Sachsen. Zu einem starken Erfolg beim großen Publikum hat es „Benvenuto Cellini“ auch in Deutschland nicht gebracht: aber die ernsten Künstler und Kunstfreunde kennen und schätzen seine prächtige Musik, und ganz ist er niemals von den Spielplänen unserer Opernbühnen verschwunden.

Fragt man, warum eigentlich ein so geniales Werk ein so trauriges Schicksal gehabt hat, so wird man heute dasselbe hören, was schon nach der ersten Aufführung Berlioz' Freunde geltend gemacht hatten: die alte, stets sich erneuernde Klage über das schlechte Textbuch, auf das immer die Schuld geschoben zu werden pflegt, wenn sich wieder einmal zeigt, daß die Masse für vornehme Kunst eben nicht zu haben ist. Berlioz hatte sich an Benvenuto Cellinis Memoiren für diesen »bandit de génie«, wie er ihn nennt, begeistert. Die abenteuerliche Gestalt des italienischen Künstlers, in dessen Brust alle die schroffen Gegensätze der Renaissance-Natur in so wunderbar naiver Weise unvermittelt nebeneinander hausten, sie lockte ihn durch ihre Verwandtschaft mit der Romantik seines eigenen Wesens. Und diese Vorliebe für seinen Helden machte ihn blind gegen die Mängel des Librettos, das ganz gewiß kein Meisterwerk ist. Von der übertriebenen Bewunderung für die Arbeit der Herren Bailly und Barbier kam er ja selbst späterhin gründlich wieder zurück. Dafür müssen wir ihm aber auch zugestehen, daß er Recht hat, wenn er bei einem gelegentlichen autokritischen Rückblick auf seine Oper sagt: er könne nicht begreifen, worin dieses Libretto eigentlich schwächer sei als so viele andere, die man tagtäglich aufführe. Nicht weil der Text zu schlecht, sondern weil die Musik zu gut war, ist Benvenuto Cellini gefallen, und ich glaube, daß auch heute noch die Vorzüge der Musik seiner Verbreitung mehr im Wege stehen als die Mängel des Textes.

Franz Liszt hat das Werk einmal „einen zweiten Fidelio" genannt. Er wollte mit dieser Bezeichnung seiner hohen Bewunderung für die Berliozsche Oper Ausdruck geben, aber auch eine gewisse Verwandtschaft zwischen beiden Schöpfungen konstatieren. Und in der Tat bietet sich mehr als ein Vergleichungspunkt. Wie Beethoven

hat auch Berlioz die Erfolge, die ihn berühmt gemacht haben, nicht als Opernkomponist errungen. Die Oper war auch ihm ein Gebiet, auf dem er sich nie recht heimisch fühlte: ja, als Liszt jenen Ausspruch tat, konnte es scheinen, als ob der „Cellini" gerade so wie „Fidelio" der einzige musikalisch-dramatische Versuch seines Autors bleiben sollte. Ähnlich sind auch die Schicksale der beiden Werke: der Mißerfolg der ersten Aufführung, die daraufhin vorgenommenen Umarbeitungen, die spät genug erfolgende endliche Rehabilitation. Und, was vielleicht das bedeutsamste ist, Beethoven und Berlioz verhalten sich genau in der gleichen Weise gegenüber der traditionellen Opernform. Für beide ist diese Form eigentlich eine Fessel, die sie in der freien Bewegung und vollen Entfaltung ihres Genius empfindlich behindert. Aber deshalb machen sie doch keinen Versuch, diese Fessel abzuschütteln. Sie finden sich mit dem Zwang des Herkommens ab, sie nehmen ihn als etwas zwar Unvernünftiges, aber Notwendiges und Unabänderliches hin. Und wenn sie trotzdem einmal gegen die Schranken anrennen, so geschieht das völlig instinktiv, weil sie nicht anders können. Aber keine Spur findet man von jener Reflexion, mit Hilfe deren schon Weber und vollends dann Wagner über das Wesen der Oper sich klar zu werden versuchten. Auf dem Gebiete der Instrumentalmusik verfolgte der französische Meister seine ganz bestimmte und klar ausgesprochene Tendenz: er war Programmusiker. In der Oper fehlte ihm eine solche verstandesmäßig fixierte Richtung. Hier war er gleich Beethoven durchaus naiv.

Man hat es, soviel ich sehen kann, noch niemals bemerkt, daß der „Cellini" einen scharfen Einschnitt in Berlioz' Schaffen markiert. Er, der vorher fast ausschließlich Symphoniker gewesen war, wendet sich nun plötzlich ganz anderen Gebieten zu. Nach seiner Oper

hat Berlioz — wenn wir von der auf äußere Veranlassung hin entstandenen Symphonie funèbre et triomphale absehen — kein einziges reines Instrumentalwerk größeren Umfanges mehr geschrieben. Es ist, als ob die Berührung mit der Oper die Sehnsucht nach dem Drama in ihm geweckt hätte, das doch innerhalb der überlieferten Opernform unmöglich zu verwirklichen war. Und so sehen wir nun den von der Oper Unbefriedigten überall vergeblich nach dem ersehnten Drama suchen, ohne daß er es jemals finden könnte. Er sucht es in der von ihm neu erfundenen Form der „dramatischen Symphonie“ (Romeo und Julie), er sucht es im Oratorium (Fausts Verdammung; die Kindheit Christi), er sucht es in der Kirchenmusik (Requiem; Te Deum): überall vergeblich. Immer deutlicher enthüllt sich jetzt die tiefe Tragik im Schaffen des Meisters, derzufolge es ihm versagt ist, eine künstlerische Form anzutreffen oder auch neu zu schaffen, die sein Wollen und Streben vollkommen befriedigen, in die der Inhalt seiner Künstlersehnsucht rein und ohne Rest aufgehen könnte. Richard Wagner war vielleicht der einzige unter Berlioz' Zeitgenossen, der ein volles Verständnis für diese Tragik gehabt hat. Als er hört, daß Berlioz seinen „Cellini“ umarbeitet, schreibt er an Liszt: „Für mich hat es etwas Grauenhaftes, diese galvanischen Wiedererweckungsversuche mitanzusehen. Berlioz soll doch nur um des Himmelswillen eine neue Oper schreiben; es ist sein größtes Unglück, wenn er dies nicht tut, denn nur eins kann ihn retten: das Drama, und nur eins muß ihn immer tiefer verderben, sein eigensinniges Umgehen dieses einzig richtigen Ausweges, und dies wird nur bestärkt durch neues Befassen mit einem alten Versuche, bei dem ihn eben der Dichter im Stiche ließ, den er nur immer wieder durch seine Musik ersetzen will. Gebraucht ein Musiker den Dichter, so ist dies Berlioz, und sein Unglück ist,

daß er sich diesen Dichter immer nach seiner musikalischen Laune zurechtlegt, bald Shakespeare, bald Goethe sich nach seinem Belieben zurichtet. Er braucht den Dichter, der ihn durch und durch erfüllt, der ihn vor Entzücken zwingt, der ihm das ist, was der Mann dem Weibe ist. Ich sehe es mit Jammer, daß dieser über alle Maßen begabte Künstler an dieser egoistischen Einsamkeit zugrunde geht."

Man kann gegen diese Betrachtung des Bayreuther Meisters einwenden, daß er Berlioz vielleicht etwas allzu einseitig im Lichte der eigenen künstlerischen Mission erblickt; aber daß sie den Grundkonflikt im Schaffen des französischen Meisters tief und richtig erfaßt, wird man nicht leugnen dürfen. Der Vorwurf freilich, daß Berlioz den nach Wagners Ansicht einzig richtigen Ausweg eigensinnig umgehe, ist nicht ganz gerecht. Denn durch Berlioz' ganzes Leben ziehen sich Opernpläne, von denen einer (»La Nonne sanglante«, nach einem Text von Scribe und Delavigne) sogar bis zur vollständigen Komposition zweier Akte gediehen ist (1847). Und auch den Versuch, ob er nicht gleichfalls sich selbst das sein könnte, was der Dichter Wagner dem Musiker Wagner gewesen ist, hat er gemacht: sowohl für „Beatrice und Benedikt" als auch für die „Trojaner" wurde er sein eigener Textdichter. Aber zu jener Erlösung des Musikers durch den Poeten, die der Bayreuther Meister im Auge hatte, ist es trotzdem nicht gekommen, weil diese wie jede Erlösung für einen Berlioz eben unmöglich war. Es gibt Naturen, die von Haus aus zur Tragik bestimmt sind, in deren Organisation es schon begründet liegt, daß sie ihr Ziel nicht erreichen. Und zu ihnen gehörte Berlioz. Ihm war überhaupt nicht zu helfen. Ja, man kann es eigentlich nicht einmal wünschen, daß er die stilistische Vollendung eines Richard Wagner erlangt haben möchte. Seine Erscheinung hätte dann vielleicht an „Annehmlich-

keit" gewonnen, ganz gewiß aber auch an Interesse verloren. Um das zu werden, was er wirklich geworden ist, gehörte mit der Tragik seines Lebens auch die Tragik seines Schaffens. Es klingt paradox, aber es ist doch so: um das zu offenbaren, was außer Berlioz kein anderer Meister der Tonkunst uns kündet, dazu war es notwendig, daß er die seinem künstlerischen Wollen entsprechende Form nicht fand. Die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt ist bei ihm die notwendige Folge eines in sich schon widerspruchsvollen Strebens.

Wenn der Vorwurf Wagners, daß Berlioz der Oper eigensinnig aus dem Wege gehe, im allgemeinen nicht ganz begründet ist, so scheint er doch einem Werke des Meisters gegenüber seine volle Berechtigung zu haben. Es ist das die „große dramatische Symphonie: Romeo und Julie", die unmittelbar auf den „Cellini" folgt. Zwar erklärt Berlioz selbst in der Vorrede zu seiner Partitur, daß er weder eine Kantate, noch eine Konzertoper, sondern nur eine Symphonie mit Chören habe schreiben wollen. Aber trotzdem macht das Werk, wie es geworden ist, geradezu den Eindruck einer „verhaltenen" Oper; vergeblich sucht man zu begreifen, wie der Autor dieser monströsen Schöpfung, die mit einem erzählenden Chorprologe beginnt, in ihrem mittlern Hauptteil reine Instrumentalsymphonie ist und schließlich in ein Opernfinale ausläuft, sich einbilden konnte, mit diesem stillos barocken Nebeneinander der heterogensten Ausdrucksformen eine lebensfähige neue Kunstgattung gefunden zu haben. In seinen ersten Anfängen geht der Plan dieser „Symphonie" auf die Jahre jenes tollen Shakespeare-Fiebers zurück, in das ganz Paris und vor allem auch Berlioz durch das Gastspiel der englischen Schauspielertruppe versetzt worden war. Wie Emile Deschamps erzählt — der dann später die von Berlioz selbst in Prosa entworfenen Worte der

Textdichtung versifiziert hat — sprach der Komponist zuerst um das Jahr 1828 den Gedanken aus, „Romeo und Julie“ in dieser Weise zu behandeln. Die unmittelbare Veranlassung zur Ausführung der Komposition gab dann jenes fürstliche, obwohl sehr wahrscheinlicherweise aus rein egoistischen Gründen erfolgte Geschenk von 20000 Frcs., das Paganini unserem Meister übersandte, nachdem er zum erstenmal die Harold-Symphonie gehört hatte (16. Dezember 1838). Als Dank wollte der Meister ein Werk schreiben, das des großen Künstlers und — wie er meinte — edlen Wohltäters durchaus würdig wäre. Für die Schaffensweise Berlioz' ist gerade die Komposition von „Romeo und Julie“ sehr bezeichnend: er trägt einen Plan lange mit sich herum, arbeitet dann, wenn er erst einmal an die Ausführung herangegangen ist, unglaublich rasch und findet dafür aber auch schließlich kein Ende mit immerwährendem Nachbessern und Retuschieren. Fast zehn Jahre nach der Konzeption des ersten Gedankens wird die Komposition von „Romeo und Julie“ begonnen. In weniger als acht Monaten ist das Ganze fertig. Am 24. November 1839 findet die erste Aufführung statt, nach der zunächst nur der Prolog im Klavierauszug veröffentlicht wird. Die vollständige Publikation erfolgt nach einer sorgfältigen Überarbeitung erst 1848 als Opus 17, und vor der zweiten Ausgabe (1857) wird die Partitur noch einmal gründlich revidiert.

In bezug auf musikalischen Reichtum, Kraft und Eigenart der Erfindung, poetischen Stimmungszauber und bewundernswerte Genialität der Einzelausführung steht „Romeo und Julie“ unter Berlioz' Werken mit an erster Stelle. Aber trotz all dieser Vorzüge, die man nicht leicht überschätzen kann, war die „dramatische Symphonie“ ein totgeborenes Kind. Die stilistische Ungeheuerlichkeit des „neuen“ Genres, auf dessen Erfindung sich der Meister

so viel zugute tat, machte sie als Ganzes unmöglich. Die Nachwelt verfuhr mit „Romeo und Julie“ wie das Kind, das die Rosinen aus dem Kuchen herausklaubt. Die Instrumentalstücke: „Das Fest bei Capulet“, das Scherzo der „Fee Mab“, dieses Wunder echt Berliozscher Instrumentationskunst, und die unsagbar herrliche „Liebesszene,“ sie entzücken jedes empfängliche Herz immer wieder von neuem. Aber die sonderbare Pastete, in die Berlioz diese Leckereien eingebacken hat, sie ist schon längst beiseite geschoben worden. Wie bei der „Phantastischen“ die »Scène aux champs«, beim Harold der „Pilgermarsch“, so gilt bei „Romeo und Julie“ die „Liebesszene“ allgemein als die Perle des ganzen Werkes. Und mehr noch als bei jenen anderen Werken erscheint diese Vorliebe gerade hier begreiflich. Schreibt doch der Meister selbst einmal: „Wenn man mich fragen würde, welches meiner Stücke ich allen andern vorzöge, so würde ich antworten: Meine Meinung ist die der meisten Künstler, ich bevorzuge das Adagio (die Liebesszene) aus ‚Romeo und Julie‘.“

VI.

Heimat und Fremde.

„Wo, zum Teufel, mag nur der liebe Herrgott seinen Kopf gehabt haben, als er mich in diesem spaßigen Frankreich geboren werden ließ?“ — so ruft Berlioz einmal aus, wenn er daran denkt, daß ein Boieldieu sein schönes Bekenntnis: J'aime par-dessus tout la musique qui me berce eigentlich als typischer Repräsentant des musikalischen Geschmacks der französischen Nation abgelegt habe. Der Mann, der als Jüngling einst einem Verfechter der Vergnügungsmusik entgegengedonnert hatte: »Pensez-vous, Monsieur, que j'entends de la musique pour mon plaisir?« —, und der dieser hohen Auffassung vom Wesen und Zweck der Tonkunst zeitlebens treu geblieben ist, er mußte sich in der Tat als Künstler recht fremd fühlen in seinem Vaterlande. Aber auch nur als Künstler. Denn, wie er selbst bekennt, er liebte es trotzdem, dieses „drollige Land“, wenn er nur nicht an die Kunst dachte. War er ja doch — und zwar gerade auch als Künstler — im Grunde genommen durchaus echter Franzose. Und nicht darin lag die Ursache für Berlioz' Mißgeschick bei seinen Landsleuten, daß er etwa eine ihnen selbst wesensfremde, eine ausgesprochen „unfranzösische“ Erscheinung gewesen wäre; sondern das Fehlen einer nationalen musikalischen Kultur, der Umstand, daß ernste Musik — damals wenigstens — in Frankreich überhaupt noch nicht recht heimisch war, daß ein Berlioz

für die Art der Kunstbetätigung, auf die ihn seine spezielle Begabung hinwies, keinen fruchtbaren Boden vorfand, — das war es, was im Vaterlande als unüberwindliches Hindernis seinem Durchdringen sich entgegentürmte. Man sieht, in welch unlösbares Dilemma er dadurch gebracht wurde. Denn überschritt er den Rhein, um sich in Deutschland, dem Sitze einer alteingewurzelten musikalischen Kultur, die Anerkennung zu holen, die ihm seine Mitbürger versagten, so durfte er zwar hoffen, daß gerade der Ernst seiner Bestrebungen, ich möchte sagen, das ethische Grundelement seiner künstlerischen Persönlichkeit voll gewürdigt werde, aber schließlich konnte es nicht ausbleiben, daß eben nur diese allgemeine Tendenz die Deutschen ansprach, während die nationale Eigenart des Meisters ihnen mehr oder minder immer fremd bleiben mußte. Er war in seinem Vaterlande unmöglich, weil seine Kunst schwer und ernst, in Deutschland, weil sie spezifisch französisch war.

Und so sah er sich denn am Ende doch immer wieder darauf angewiesen, sein Glück in Frankreich zu versuchen; oder, genauer gesprochen, in Paris: denn mehr noch als irgend ein anderer Künstler war der französische Musiker darauf angewiesen, seine Laufbahn in der Hauptstadt des Landes zu verfolgen. Hier allein gab es Theater und Konzerte von wirklich ernst zu nehmendem künstlerischem Charakter. Hier allein waren die musikalischen Mittel in jener Masse und Vorzüglchkeiit aufzutreiben, wie sie gerade ein Berlioz für seine Aufführungen bedurfte. Und, was nicht das geringste war: nur was hier geschah, erregte soviel Aufsehen, daß es für das Vorwärtskommen des Künstlers wirklichen Wert hatte. Für unseren Meister bedeutete der Zwang, die größte Zeit seines Lebens in Paris verbringen zu müssen, ohne allen Zweifel ein Opfer. Wie alle Romantiker beseelte

ihn ein tiefes, schwärmerisch empfindsames Naturgefühl. Und mit Wehmut gedenkt er aus der »tourmente Parisienne« heraus der schönen Tage, da er auf seinen abenteuerlichen Abruzzenwanderungen die freie Ungebundenheit des Naturlebens so in vollen Zügen genossen hatte. Vor allem aber hängt er mit rührender Liebe an der Landschaft seiner engeren Heimat, die er nicht genug preisen kann: „Dieses herrliche Tal von Grésivaudan, durch das sich die Isère hindurchschlängelt, wo ich die schönsten Stunden meiner Kindheit verlebt, und wo die ersten leidenschaftlichen Träume mein Herz bewegt hatten.“ Und doch kann er sich von Paris nicht losreißen, das ihn auch dann noch gefesselt hält, wenn es dem alten Manne gar nichts mehr zu bieten vermag. Es ergeht ihm mit dieser Stadt fast wie mit seiner ersten Frau, nach deren Tode er an seinen Sohn schrieb, daß es ihm ebenso unmöglich gewesen sei, mit ihr als ohne sie zu leben. Hatte er doch etwas mit seiner eigenen friedlosen Natur Verwandtes, dieser »— volcan fumeux et toujours en haleine, qui remue à long flot de la matière humaine«. Rast und Ruhe kannte auch er nur als das Ziel einer nie zu stillenden, ewig unbefriedigten Sehnsucht. Darum trieb es ihn immer wieder von Paris weg. Darum mußte er aber auch immer wieder zurückkehren. —

Wenn Berlioz allen Grund hatte, über Teilnahmslosigkeit von seiten des großen Publikums in seinem Vaterlande zu klagen, so zeigt sich ein ganz anderes Bild, wenn wir zusehen, wie sich die offiziellen Vertretungen der Nation, ich meine die Regierungen, zu ihm gestellt haben. In dieser Beziehung hätten viele andere Musiker und zumal unsere großen deutschen Meister ihn nur beneiden können. Mochte der Schöpfer der „Phantastischen Symphonie“ immerhin als ein exaltierter Narr und überspannter Querkopf verschrien sein: ein

instinktives Gefühl dafür, daß er auf dem Gebiete der Musik der Erste des Landes sei, muß im allgemeinen Bewußtsein des Volkes doch jederzeit gelebt haben. Denn wenn es galt, die französische Nation musikalisch zu repräsentieren, wenn für irgend eine große öffentliche Festlichkeit ein staatlicher Kompositionsauftrag zu vergeben war, hat man sich immer wieder an Berlioz erinnert. Bedenkt man nun, daß ein Richard Wagner im Jahre 1871, d. h. als ein weltberühmter Meister von 58 Jahren zweimal den maßgebenden Berliner Stellen seine künstlerische Mitwirkung bei der Siegesfeier bzw. dem Einzug der Truppen aus freien Stücken anbot und zweimal unter nichtigen Vorwänden abgewiesen wurde, so wird man wieder einmal gewahr, wie weit besser als der deutsche der ernste französische Künstler mit seinen so viel geschmähten Regierungen noch jederzeit gefahren ist. Und man kann überzeugt sein, daß auch heute, wenn sich z. B. der Reichsregierung bei ähnlich monumentaler Veranlassung die Gelegenheit böte, in offizieller Weise die Tonkunst zu unterstützen, diese Gelegenheit entweder unbenutzt bliebe, oder aber der betreffende staatliche Auftrag nicht etwa einem Manne wie Richard Strauß, sondern höchst wahrscheinlicherweise wohl Herrn Professor Josef Schlar zufallen würde. —

Im Jahre 1836 hatte der damalige Minister des Innern de Gasparin angeordnet, daß aus staatlichen Mitteln jedes Jahr die Summe von 3000 Francs einem namhaften französischen Musiker für die Anfertigung einer größeren kirchlichen Komposition zu bewilligen sei. Mit Berlioz wurde der Anfang gemacht: er bekam den Auftrag, ein Requiem zu schreiben, das bei einer Gedächtnisfeier zum Andenken der in den Kämpfen der Julirevolution Gefallenen aufgeführt werden sollte. Der Meister machte sich sofort an die Arbeit und wurde schon

im Sommer 1837[1]) mit der Komposition seiner riesigen Totenmesse fertig. Allein im April war ein Wechsel im Ministerium des Innern eingetreten, und der Nachfolger des Mr. de Gasparin wollte, daß die Zeremonie, für die Berlioz sein Requiem geschrieben hatte, ohne alle Musik vor sich gehen solle. Glücklicherweise traf es sich, daß am 13. Oktober bei der Eroberung von Constantine, wo sich der Bei Achmed auch nach dem Falle Algiers noch eine Zeitlang gegen die Franzosen gehalten hatte, der General Damrémont den Heldentod fand. Berlioz erreichte es, daß sein Requiem für die Beisetzungsfeierlichkeit dieses Offiziers bestimmt wurde, und so kam die erste Aufführung doch noch am 5. Dezember im Invalidendom unter der Direktion Habenecks zustande.

Obwohl die Anregung zur Komposition dieses Werkes von außen an Berlioz herantrat, war die Begeisterung, mit der er sich an die Arbeit machte, nicht geringer, als wenn er selbst sie sich gestellt hätte. Denn, so schreibt er, „der Text des Requiem war für mich eine Beute, auf die ich schon lange gelauert hatte. Ich stürzte mich mit einer wahren Wut darüber her, als man sie mir endlich einmal auslieferte. Es war, wie wenn mein Kopf bersten wollte unter dem mächtigen Andrang meiner sprudelnden Gedanken. Kaum war der Plan zu einem Stücke skizziert, als auch schon der zum nächsten auf der Bildfläche erschien; da es mir unmöglich war, rasch genug zu schreiben, hatte ich mir gewisse stenographische Zeichen ausgedacht, die mir namentlich für das Lacrymosa von großem Nutzen waren. Jeder Komponist kennt den Ärger und die Verzweiflung, die daraus entstehen, daß Ideen, die aufzuschreiben man keine Zeit gehabt hat, aus dem Gedächtnis entschwinden und so für immer verloren gehen.

[1]) Das in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums befindliche Manuskript ist datiert vom 29. Juni.

Darum habe ich dieses Werk äußerst rasch geschrieben und erst viel später eine kleine Reihe von Veränderungen vorgenommen." Das Requiem wurde nach der ersten Aufführung 1838 in Paris als Opus 5 veröffentlicht und dem Grafen Gasparin gewidmet. Eine zweite, vom Komponisten revidierte und verbesserte Ausgabe erschien dann später bei Ricordi in Mailand.

Wenn man Berlioz' Totenmesse richtig beurteilen will, darf man nicht an Kirchenmusik im gewöhnlichen Sinne des Wortes denken. Zwar hatte das Werk von vornherein die äußere Bestimmung, bei der kirchlichen Feier eines Seelenamtes aufgeführt zu werden. Trotzdem hat der Komponist nicht im entferntesten daran gedacht, seine Phantasie dem liturgischen Zwecke unterzuordnen. Ja, nicht einmal eine eigentlich religiöse Komposition kann man das Requiem nennen. Von spezifisch religiösen Empfindungen und Gefühlen, wie sie durch den Gedanken an Tod und Vergänglichkeit im Herzen des gläubigen Menschen ausgelöst werden, findet man darin sehr wenig. Vielmehr sind für Berlioz die Worte des Requiem wirklich nicht mehr als der Text, die Unterlage, fast möchte man sagen, der Vorwand für ein in der Hauptsache seiner eigenen Einbildungskraft entsprungenes Gemälde, das er mit all den glühend brennenden Farben und dem exaltierten Pathos seines bizarren Romantizismus ausmalt. Schon in seiner Jugendmesse war die Schilderung des jüngsten Gerichts diejenige Partie des ganzen Werkes gewesen, auf die er den größten Nachdruck gelegt hatte. Das Resurrexit behielt er allein zurück, als er alles übrige der Vernichtung preisgab, arbeitete es in Rom noch einmal um und führte es nach seiner Rückkehr in die Heimat unter dem Titel Le jugement dernier wieder auf. Am 3. Juli 1831 teilt er Ferrand mit, daß er vor drei Monaten in Florenz den Plan zu

einem kolossalen „Oratorium“ sich ausgedacht habe, dessen Textdichtung der Freund ihm anfertigen soll. Wieder handelt es sich um den „jüngsten Tag“, dessen Schrecken er mit den monströsesten Ausdrucksmitteln musikalisch darstellen will. „Drei oder vier Solisten, Chöre, ein Orchester von 60 Musikern im Vordergrund und ein zweites von 300 oder wenigstens 200 Instrumenten im Hintergrund des amphitheatralisch angeordneten Podiums; außerdem noch vier Nebenorchester von Blechbläsern, die an vier den Hauptthimmelsrichtungen entsprechenden Punkten des Konzertsaals aufzustellen wären“: das ist der ungeheuerliche Apparat, den Berlioz erträumt. Schon die vier Nebenorchester können uns darüber belehren, daß es nichts anderes als die Idee dieses Oratoriums war, die er wieder aufnahm, als man ihn dazu aufforderte, ein Requiem zu schreiben.

Ich habe im vorigen Kapitel darauf hingewiesen, daß Berlioz' Schaffen nach dem „Benvenuto Cellini“ den Eindruck macht, als ob er alle Gattungen der Musik absuche, um irgendwo das von ihm unbewußt ersehnte Drama zu finden. Auch das Requiem ist in seinem Kern nichts anderes als einer dieser Versuche, das musikalische Drama außerhalb der Opernform zu verwirklichen. Wie früher schon die Form der Symphonie, so will er hier die Form der Totenmesse einer Absicht dienstbar machen, die mit ihrem eigentlichen Wesen nicht das geringste zu tun hat. Dadurch entsteht ein Werk von wahrhaft grotesker Stillosigkeit, ein Werk, das als „Requiem“ beurteilt und an den klassischen Mustern dieser Gattung gemessen, geradezu lächerlich erscheint, — aber auch ein Werk, dessen ganz einzigartige, überwältigende Größe auf keinem anderen Boden hätte erwachsen können als auf dem des liturgischen Textes. Denkt man sich Berlioz' Absicht eines riesenhaft phan-

tastischen Weltuntergangsdramas in dem Rahmen irgend einer anderen Kunstgattung, etwa als Oratorium — wie er es seinerzeit vorhatte — oder als Oper realisiert, so erhellt ohne weiteres, daß einem solchen Werke, wie es sonst ausgefallen sein möchte, gerade jene spezifische Romantik gefehlt haben müßte, durch die das Requiem so mächtig wirkt. Denn eben diese ist mit in erster Linie bedingt durch die Inkongruenz zwischen der dramatischen Intention des Tondichters und der an sich absolut undramatischen Form, in der diese Intention zutage tritt. Auch hier zeigt sich die negative Tendenz im Schaffen des Meisters, sein „ästhetischer Nihilismus" darin, daß er, um das zu offenbaren, was er auf dem Herzen hat, eine bestehende Form zerstören muß, ohne etwas anderes als eine Unform an ihre Stelle setzen zu können. Der Widerspruch im Kunstwerk ist das notwendige Korrelat des Widerspruchs in seiner eigenen Seele. So zerstört er in gleicher Weise die Symphonie und die liturgische Missa pro defunctis. Und in diesem Zerstören ohne Aufbauen, in diesem Vernichten der alten Form ohne Ersatz durch ein lebensfähiges Neues gibt sich gerade die innerste Natur des Berliozschen Strebens kund. In einem ganz eminenten Sinne jederzeit das Unmögliche gewollt zu haben, das war sein Verhängnis und — sein Ruhm.

Wenn der Meister selbst die „Liebesszene" aus „Romeo und Julie" als sein Lieblingsstück bezeichnet, so ist das Requiem dasjenige Werk, dem er als ganzem den Vorzug vor allen seinen übrigen Schöpfungen gibt. „Wenn ich dazu verurteilt wäre", schreibt er im Jahre 1867, „alle meine Werke mit Ausnahme einer einzigen Partitur verbrennen zu müssen, so wäre es die Totenmesse, für die ich um Gnade bitten würde."

Wegen seiner inneren Verwandtschaft mit dem Requiem sei hier auch gleich des Te Deum gedacht. Man

weiß, daß Berlioz von Kindheit an ein enthusiastischer Napoleonschwärmer gewesen und zeitlebens geblieben ist. Ende der vierziger Jahre faßte er den Plan einer großen, halb epischen, halb dramatischen Komposition, die den Ruhm des ersten Konsuls verherrlichen sollte. Nur der Teil, den er zuerst in Angriff nahm: „Die Rückkehr aus dem italienischen Feldzuge", wurde beendet. Dieser Episode lag der Gedanke zugrunde, daß in dem Augenblicke, da der siegreiche General Bonaparte die Mailänder Kathedrale betritt, unter dem Donner der Kanonen, dem Wirbeln der Trommeln und dem Flattern der Fahnen das feierliche Te Deum intoniert wird, eine Vorstellung, die den durchaus kriegerischen Charakter der Musik und namentlich auch den seltsamen Schluß erklärt, den pompösen „Fahnenmarsch", in den das Finale ausläuft. Noch weniger als beim Requiem handelt es sich bei dem Te Deum um ein eigentliches Werk der Kirchenmusik. Schon die Art seiner Entstehung und der Charakter des Ganzen, als dessen integrierender Teil es ursprünglich gedacht war, verwehren diese Auffassung. Der Geist, der es durchweht, ist nicht religiöser, sondern durchaus weltlicher Natur. Oder genauer gesagt, das religiöse Element ist ebenso wie im Requiem wohl vorhanden; aber es ist einem heterogenen Zwecke, der von nationalem Pathos erfüllten Huldigung vor der Heldengestalt des großen Eroberers, untergeordnet. Mit dem Requiem gehört das Te Deum in dieselbe Klasse Berliozscher Schöpfungen nicht nur, weil es gleich ihm auf einen liturgischen Text komponiert ist, sondern vor allem auch, weil der Meister in diesen beiden Werken seiner Neigung zu klanglichen Massenwirkungen, seiner Vorliebe für einen äußerlich kolossalen musikalischen Ausdrucksapparat am weitesten nachgegangen ist. Ein Pendant zu dem berühmten Tuba mirum der Totenmesse mit seinen vier

Nebenorchestern ist das Finale des Te Deum, das Berlioz selbst sogar für noch „größer" erklärte. Ein riesiges Orchester vereint der Meister hier mit der Orgel, zwei gemischten Chören und einem Kinderchor zum Preise seines „Gottes", d. h. Bonapartes. Die Komposition des Te Deum wurde 1849 begonnen und erst 1854 beendet. Die Uraufführung fand als Vorfeier für die Eröffnung der Pariser Weltausstellung am 30. April 1855 in St. Eustache statt, in derselben Kirche also, in der 28 Jahre zuvor die Jugendmesse erklungen war. Noch in demselben Jahre wurde das Werk als Opus 22 auf Subskription herausgegeben und dem Prinzen Albert (dem Gemahl der Königin Viktoria von England) gewidmet.

Kurze Zeit nach Vollendung des Requiem bekam Berlioz einen neuen Regierungsauftrag für eine Gelegenheitskomposition großen Stils. Im Jahre 1840 war ein Dezennium seit der Juli-Revolution verstrichen. Bei der geplanten Gedenkfeier sollten die Leichen der in den Straßenkämpfen Gefallenen nach dem Grabmal überführt werden, das man ihnen auf dem Bastilleplatz errichtet hatte. Für diese Zeremonie wünschte der damalige Minister des Innern Mr. de Remusat von Berlioz eine Musik, die ihm mit 10000 Francs honoriert wurde, — wobei freilich der Komponist die Kosten für Herstellung des Notenmaterials und für die Aufführung selbst zu tragen hatte. Die Symphonie funèbre et triomphale verdankt diesem Anlaß ihre Entstehung. Ihrem Zweck entsprechend war sie ursprünglich für Militärmusik geschrieben. So gelangte sie am 28. Juli 1840 als Begleitmusik bei der Überführungs- und Beisetzungsfeierlichkeit zur ersten Aufführung, also unter freiem Himmel und bei so ungünstigen äußeren Umständen, daß erst die Konzertaufführungen, die Berlioz am 6. und 14. August

in den Concerts Vivienne veranstaltete, das Werk wirklich „zu Gehör brachten“. Nach Vornahme der „gewöhnlichen Korrekturen und Retuschen“ erschien die Symphonie als Opus 15 mit einer Widmung an den Herzog von Orleans im Druck. Ein begleitendes Streichorchester und einen Chor ad libitum (nach Worten von Antony Deschamps) hatte der Komponist noch hinzugefügt.

Die Trauer- und Triumphsymphonie besteht aus drei Teilen, einem ergreifenden Trauermarsch, einem längeren Posaunenrezitativ, das eine Art von instrumentaler Leichen- und Gedächtnisrede vorstellen soll, und einer prächtig triumphalen Schlußapotheose. Von allen Schöpfungen Berlioz' ist sie diejenige, in der sein national-französisches Empfinden am glänzendsten zum Ausdruck gelangt. Worin ihre eigenartige Bedeutung liegt, das hatte kein geringerer als Richard Wagner schon in jenen Tagen erkannt, da das Werk noch ganz neu war. In einem für August Lewalds „Europa“ geschriebenen Aufsatze aus dem Jahre 1841 gibt der Bayreuther Meister zunächst eine Würdigung der künstlerischen Persönlichkeit Berlioz', die in der Ansicht gipfelt, daß dieser Meister wohl immer unvollendet bleiben und nur als eine vorübergehende, wunderbare Ausnahme glänzen werde. „Und dennoch“, so fährt er fort, „kann man Berlioz nicht absprechen, daß er es sogar versteht, eine vollkommen populäre Komposition zu liefern, allerdings: populär im idealsten Sinne. Als ich seine Symphonie hörte, die er für die Translation der Juligefallenen geschrieben, empfand ich lebhaft, daß jeder Gamin mit blauer Bluse und roter Mütze sie bis auf den tiefsten Grund verstehen müsse; freilich würde ich dieses Verständnis mehr ein nationelles, als ein populäres nennen sollen, denn vom Postillon von Longjumeau bis zu dieser Juli-Symphonie ist allerdings noch ein gutes Stück Weg zurückzulegen. Wahrlich, ich bin nicht übel

willens, diese Komposition allen übrigen Berliozschen vorzuziehen; sie ist edel und groß von der ersten bis letzten Note; — aller krankhaften Exaltation wehrt eine hohe patriotische Begeisterung, die sich von der Klage bis zum höchsten Gipfel der Apotheose erhebt. Rechne ich noch das Verdienst hinzu, das sich Berlioz durch die überaus edle Behandlung der ihm hier allein zu Gebote gestellten Militärblasinstrumente erwarb, so muß ich wenigstens in bezug auf diese Symphonie widerrufen, was ich oben über die Zukunft der Berliozschen Kompositionen sagte, — ich muß mit Freude meine Überzeugung aussprechen, daß diese Juli-Symphonie existieren und begeistern wird, so lange eine Nation existiert, die sich Franzosen nennt — — —."

Der Napoleonischen Legende hat Berlioz außer mit der großen Komposition des Te Deum noch mit einer kleineren Schöpfung gehuldigt: dem Gesang auf den Tod des Kaisers „Der fünfte Mai" (nach Worten Bérangers komponiert 1834, zum ersten Male aufgeführt am 22. November 1835, als Opus 6 veröffentlicht und Horace Vernet gewidmet). Schließlich seien der Vollständigkeit halber noch die übrigen kleineren und meist weniger bedeutenden Werke von ausgesprochen französisch-nationalem Charakter aufgeführt. Es sind die folgenden: eine Bearbeitung der Marseillaise für Doppelchor und Orchester, die der Meister unmittelbar nach der Juli-Revolution 1830 verfaßte und dem Komponisten des Originals Rouget de l'Isle widmete; zwei im Jahre 1851 als Opus 20 unter dem Titel Vox populi vereinte Chöre: a) La Menace des Francs (ursprünglich: La Marche des Francs) für Doppelchor und Orchester, zum ersten Male aufgeführt in der Pariser Société Philharmonique am 25. März 1851; b) Hymne à la France, nach Worten Auguste Barbiers 1844 komponiert und in dem Monstre-Konzert

aufgeführt, das Berlioz am 1. August in dem Ausstellungspalast auf dem Champs-Elysées veranstaltete; L'Impériale, Kantate für Doppelchor und großes Orchester, Text vom Kapitän Lafont, für die feierliche Preisverteilung der Pariser Weltausstellung (15. November 1855) komponiert, 1856 als Opus 26 veröffentlicht und dem Kaiser Napoleon III. gewidmet; Le Temple Universel, zweisprachiger Doppelchor mit Orgel, nach Worten von J. F. Baudin, zu dem internationalen Festival im Londoner Kristallpalast (Juni 1860) für die französischen und englischen Männergesangvereine komponiert und der Kaiserin Eugenie gewidmet. Dagegen wurde der große Plan einer sieben Stücke umfassenden »Fête musicale funèbre à la mémoire des hommes illustres de la France«, von dem wir im Jahre 1835 hören (Lettres intimes 160 f.), nicht ausgeführt. Die zwei Teile, die Berlioz einzig vollendet hat, sind wahrscheinlich in spätere Arbeiten (Trauermarsch der Symphonie funèbre et triomphale?) übergegangen. —

Wenn so der Meister durch gelegentliche Aufträge nicht selten staatliche Unterstützung fand, so blieben dagegen seine Bemühungen, eine öffentliche Anstellung zu erlangen, so gut wie vergeblich. Bald bewirbt er sich um eine Professur der Kompositionslehre am Konservatorium, bald will er Kapellmeister an der Oper werden, ja einmal (1847) ist sogar davon die Rede, daß ihm mit Girard zusammen die Direktion der Oper übertragen werden solle. Aber nichts von alledem verwirklicht sich. Der Posten eines Bibliothekars am Konservatorium war das einzige Amt, das Frankreich für seinen größten Musiker übrig hatte. Offizier der Ehrenlegion wird er erst 1864; das „Kreuz“ hatte er schon 1839 erhalten. Zum Mitglied der Akademie wurde er am 21. Juni 1856 gewählt, und zwar mit sehr knapper Majorität (19 von

37 Stimmen), nachdem er bei seinen ersten beiden Bewerbungen (1851 und 1854) durchgefallen war. —

Im Anfange seiner Laufbahn zeigte Berlioz sehr wenig Lust, Paris auch nur auf vorübergehende Zeit zu verlassen. Als er 1830 den Rompreis erlangt hat, macht er die größten Anstrengungen, daß man ihm den italienischen Aufenthalt erlasse. Dabei muß man freilich bedenken, daß dieses Land in musikalischer Hinsicht ihm gar nichts zu bieten vermochte, es sei denn einen oder den anderen lebendigen Eindruck der Volksmusik, wie z. B. der Pifferari in Rom. (Vgl. Mém. I, 240.) Die damalige italienische Oper haßte er aus vollem Herzen: Bellini ist ihm ein »petit polisson«, und es wird ihm schwer, selbst einem Rossini auch nur da Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wo er wie im „Barbier" wirklich genial ist. Ja, diese Abneigung gegen jegliche italienische Opernmusik ging so weit, daß sie ihn — ähnlich wie den jungen Richard Wagner — sogar Mozart wegen des italienischen Textes seiner Hauptwerke zunächst in einem ganz schiefen Lichte erblicken ließ. Zu der großen musikalischen Vergangenheit Italiens in ein fruchtbares Verhältnis zu kommen, verwehrte ihm sein unhistorischer Sinn, dem es unmöglich war, eine künstlerische Erscheinung aus ihrer Zeit heraus zu beurteilen. Von Palestrinas Kompositionen sagt er: „Daß bei diesen vierstimmigen Psalmodien, wo Melodie und Rhythmus vollständig fehlen, während die Harmonie sich auf die Anwendung von reinen Dreiklängen, untermischt mit einigen Vorhalten, beschränkt, daß bei ihnen Geschmack und ein gewisses Können die Hand des Musikers, der sie schrieb, geleitet haben, kann man zugeben; aber Genie! . . . man lasse sich nichts weismachen: das ist ein schlechter Witz". Trotzdem hat Berlioz eine dieser „Psalmodien" gelegentlich selbst einmal in Paris aufgeführt.

In Rom langweilte sich Berlioz gründlich. Archäologische und kunsthistorische Interessen hatte er gar keine, wie er überhaupt für bildende Kunst nicht sehr empfänglich veranlagt war. Abgesehen vom Kolosseum und der Peterskirche macht das architektonische Rom keinerlei Eindruck auf ihn, und Michelangelos „Jüngstes Gericht“ ist ihm »une scène de tortures infernales, mais point du tout l'assemblée suprême de l'humanité.« Das Land selbst charakterisiert er als den „von Affen bevölkerten Garten, den man das schöne Italien nennt“. Was er in diesem Garten wirklich genossen hat, das waren die Naturschönheiten: ungebunden als romantischer „Brigant“ die Campagna oder die Abruzzen zu durchstreifen, das war seine höchste Lust. Auf diesen zum Teil so abenteuerlichen Wanderungen sammelte er die Impressionen, die im „Harold“ künstlerische Gestalt gewannen, und ihr Gedächtnis lebte unverlöschbar in seinem Geiste fort.

Erscheint es begreiflich, daß es Berlioz nicht allzusehr nach Italien verlangte, so darf man sich einigermaßen wundern, daß er auch die durch das Stipendium des Rompreises ihm gebotene Gelegenheit, Deutschland kennen zu lernen, zunächst noch verschmähte. Erst 1842, als sein 10jähriger Kampf um Anerkennung in Paris zu keinem vollen Siege geführt, nachdem vor allem die Niederlage des „Benvenuto Cellini“ ihn um eine seiner größten Hoffnungen betrogen hatte, machte er sich auf, um jenseits des Rheins den Lorbeer zu pflücken, der ihm in seinem Vaterlande nicht recht grünen wollte. Zweimal hat Berlioz längere Reisen nach Deutschland unternommen. Die erste 1842—1843 führte ihn nach Stuttgart, Hechingen, Mannheim, Weimar, Leipzig, Dresden, Braunschweig, Hamburg, Berlin, Hannover und Darmstadt. Sein Repertoire bestand dabei aus der Fantastique, Romeo und

Julie, Harold, König Lear, dem „fünften Mai“, Fragmenten des Requiem, der Cellini-Ouvertüre und der Symphonie funèbre et triomphale. Zwei Jahre später lenkte er seine Schritte nach Österreich, Böhmen und Ungarn (1845—46), wo er die gleichen Werke nebst dem in Wien speziell für Pest bearbeiteten Rakoczy-Marsch zur Aufführung brachte. Von kleineren Ausflügen sind zu erwähnen: der Abstecher nach Breslau im Anschluß an die österreichisch-ungarische Reise (1846), der Besuch in Berlin auf der Rückfahrt von Rußland (1847: erste deutsche Aufführung von „Fausts Verdammung“), die „Berliozwoche“ in Weimar 1852 (mit dem „Benvenuto Cellini“ unter Liszt und zwei Konzerten unter Berlioz’ eigener Leitung), die Konzerte in Braunschweig, Hannover, Bremen und Leipzig 1853, Hannover und Dresden 1854, im folgenden Jahre Gotha und Weimar (L’Enfance du Christ und Wiederaufnahme des „Cellini“ in Weimar), die Aufführungen der komischen Oper „Beatrice und Benedikt“ in Baden-Baden 1862 und in Weimar 1863, der Besuch beim Fürsten von Hohenzollern in Löwenberg in demselben Jahre, die Aufführung des „Faust“ in Wien 1866 und endlich die zahlreichen Baden-Badener Musikfeste, bei denen der Meister eigene Werke dirigierte, wie 1853, 1856, 1857 (Iudex crederis aus dem Te Deum), 1858, 1859 (drei Nummern aus den eben vollendeten „Trojanern“), 1860 und 1861 (Dies irae, Tuba mirum und Offertorium aus dem Requiem).

1828 waren die ersten Kritiken über den damals 25jährigen Berlioz in der Pariser »Revue Européenne« aus der Feder seines Freundes Humbert Ferrand erschienen. Und schon ein Jahr später wurde sein Name zum ersten Male in Deutschland genannt. In der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom 30. Dezember 1829 lesen wir: „Ein gewisser Hector Berlioz hat

am 1. November ein Konzert gegeben, worin er Sachen von seiner Komposition aufführen ließ, die alles übertrafen — was bisher Tolles, Bizarres und Extravagantes gehört worden ist. Alle Regeln waren darin mit Füßen getreten, und nur die zügelloseste Phantasie des Komponisten dominierte durchgehends. Bei alledem konnte man ihm dennoch das angeborene Organ der Tonkunst nicht absprechen. Schade nur, daß er ohne alle Bildung war! Hätte er diese, so wäre er vielleicht ein zweiter Beethoven." Die erste persönliche Anknüpfung mit Deutschland vermittelten dann die „Acht Faustszenen", die Berlioz in demselben Jahre hatte im Druck erscheinen lassen. Zwar von Goethe, dem er ein Exemplar geschickt, erhielt er keine Antwort. Aber ein Mann wie A. B. Marx interessierte sich lebhaft für ihn und spendete ihm aufmunternde Worte. Im Jahre 1835 erschien Schumanns ausführliche und tief auf den Kern der Sache eingehende Abhandlung über die „Phantastische Symphonie", ein Muster musikalisch-kritischer Analyse und wahrhaft kongenialen Verständnisses, das für Berlioz' Bekanntwerden von der größten Bedeutung wurde. 1836 führte dann die Leipziger Euterpe wiederum auf Schumanns Veranlassung zum ersten Male in Deutschland eine seiner Kompositionen auf: die Vehmrichter-Ouvertüre. Es folgten mit demselben Werke Weimar, Bremen, Berlin und 1839 (zugleich mit der Ouvertüre zu „König Lear") Braunschweig, das der erste Mittelpunkt einer eigentlichen Berliozpropaganda in Deutschland werden sollte. Hier wirkte vor allem W. R. Griepenkerl (1810—1868), der Sohn des als Herausgeber der Bachschen Instrumentalwerke bekannten Fr. K. Griepenkerl, begeistert und begeisternd für den französischen Meister. Seine in einer 1843 erschienenen Broschüre niedergelegte Charakteristik des Tondichters („Ritter Berlioz in Braunschweig") ist dem Schumannschen Aufsatze

über die Fantastique zum mindesten ebenbürtig in ihrer von wirklichem Verstehen getragenen warmen Sympathie für Berlioz, und verdient auch heute noch gelesen zu werden. 1837 war der Komponist schon so bekannt, daß ein deutscher Verleger ihm den Antrag machen konnte, er möge ihm das Verlagsrecht seiner Symphonien verkaufen, worauf Berlioz indes nicht einging, weil er seine Werke persönlich bei uns einführen wollte. Und im folgenden Jahre schrieb Schumann geradezu: „Berlioz tut sehr unrecht, so wenig von seinen Kompositionen in Druck zu geben oder sich nicht einmal zu einer Reise nach Deutschland entschließen zu können." So war denn der Boden aufs trefflichste vorbereitet und die allgemeine Aufmerksamkeit aufs stärkste erregt, als der Meister diese Reise wirklich antrat.

Überall wurde er mit Achtung und freundlichem Entgegenkommen aufgenommen. Nicht an allen Orten war der Enthusiasmus gleich stark. Oft wurden Bedenken gegen den Radikalismus seiner künstlerischen Richtung und die Extravaganz seiner musikalischen Romantik geltend gemacht. Aber man ließ ihn wenigstens überall zu Wort kommen und gab sich ohne Voreingenommenheit den neuen Eindrücken hin, die seine originelle Musik vermittelte. Und was einen Franzosen vor allem entzücken mußte, das waren die Vorteile der musikalischen Dezentralisation des Landes. Überall, auch in den kleinsten Residenzstädtchen fand er, wenn nicht imposante, so doch tüchtige und ausreichende musikalische Mittel. Weder an eine Stadt, noch an ein Publikum war er wie in Frankreich gebunden. Und wenn er an einem Orte weniger gefallen hatte, so konnte ihn die nächste Reisestation dafür voll entschädigen. Groß ist darum auch Berlioz' Begeisterung und Dankbarkeit gegenüber Deutschland, „dieser edlen zweiten Mutter aller Söhne der Harmonie". „Aber", so

ruft er beim Abschied aus, „wie soll ich Worte finden, die meiner Dankbarkeit, meiner Bewunderung und meiner Betrübnis gleich kämen? .... Welchen Hymnus könnte ich singen, der Deutschlands Größe und seines Ruhmes würdig wäre? ... Da ich es verlasse, kann ich nichts tun, als mich ehrfurchtsvoll verneigen und ihm mit bewegter Stimme zurufen: **Vale Germania, alma parens!**"

Ebenso günstig verlief die Reise des Jahres 1845 bis 1846; und wenn in Wien bei allem Enthusiasmus des Publikums die kritischen Meinungen sehr geteilt waren, so war die Begeisterung um so einhelliger in Pest und namentlich auch in Prag, wo Berlioz an den Musikhistoriker A. W. Ambros einen eifrigen und geistvollen Anhänger gewann.

Aber wie in Frankreich, so geschah es auch in Deutschland. Dem guten Anfang entsprach der weitere Verlauf nicht in der Weise, wie man es hätte erwarten können. Statt sich zu vermindern, wurden die Schwierigkeiten, die Berlioz zu überwinden hatte, mit der Zeit immer größer. Hatte er bei seinem ersten Auftreten überall sensationelles Interesse erregt, an manchen Orten begeistert, vielfach Bedenken geweckt und hie und da wohl auch geradezu abgestoßen, so begann sich dieses Interesse abzuschwächen, als der Reiz der Neuheit vorüber war; und wenn es ihm auch ferner gelang, ein empfängliches Publikum zu enthusiasmieren und seiner Kunst neue Freunde zu gewinnen, so stieß er dafür in der Folge auf etwas, was er früher in Deutschland nicht angetroffen hatte: auf prinzipiellen Widerstand und organisierte Opposition, auf voreingenommenes Übelwollen und unsachliche Gehässigkeit.

Es war ein tragisches Verhängnis, daß sich diese veränderte Sachlage zum ersten Male gerade dem Werke gegenüber offenbaren sollte, mit dem Berlioz — freilich

in seiner Weise — dem größten dichterischen Genius unseres Vaterlandes gehuldigt, dessen Plan er in Deutschland selbst entworfen und zum Teil auch ausgeführt hat: der großen dramatischen Legende „Fausts Verdammung". Schon zu jener Zeit, da Berlioz den Goetheschen Faust in der französischen Übersetzung des Gerard de Nerval zuerst kennen gelernt hatte, fühlte er sich durch den mächtigen Eindruck der Dichtung zu eigenem Schaffen angeregt. Er entnahm ihr eine Reihe von Stücken, die ihm zur Komposition geeignet zu sein schienen, und so entstanden seine »Huit Scènes de Faust« (geschrieben von September 1828 bis Anfang 1829, als Opus 1 veröffentlicht im März 1829 und dem Vicomte de Larochefoucauld gewidmet; später vom Komponisten zurückgezogen; nur eine einzige Nummer, das »Concert des Sylphes«, gelangte am 1. November 1829 zur Aufführung). Damit nicht genug: auch von dem Plane einer großen „deskriptiven" Faust-Symphonie und eines denselben Stoff behandelnden Ballets hören wir in jenen Tagen. Beides gelangte nicht zur Ausführung; aber das Sujet ließ Berlioz nun nicht mehr los. Alle die Jahre über trägt er den Gedanken einer umfangreicheren Faust-Komposition mit sich herum; auf seiner Reise durch Deutschland nach Österreich 1845 gewinnt er greifbare Gestalt. Dabei darf man wohl annehmen, daß es vor allem die deutschen Reiseeindrücke waren, die alte Erinnerungen in ihm geweckt und die Jugendbegeisterung für die romantische Gestalt des Goetheschen Helden aufs neue entflammt hatten. Er entwirft das Libretto zu einer „dramatischen Legende", in die jene „acht Faustszenen" in umgearbeiteter und verbesserter Gestalt aufgenommen werden sollten. Aus einem Briefe an d'Ortigue (vom 13. März 1846) geht hervor, daß Berlioz zunächst an eine szenische Darstellung seines Werkes in der Großen Oper dachte.

Erst später bestimmte er es für die oratorienmäßige Aufführung im Konzertsaal.[1]) Von den 30 Nummern, die die Partitur umfaßt, stammen neun aus den „acht Faustszenen“: der Ostergesang (Nr. 5), der Bauernchor (Nr. 2), der Sylphenchor (Nr. 11), Branders Lied von der Ratte (Nr. 8), Mephistopheles' Lied vom Floh (Nr. 10), die Ballade vom König von Thule (Nr. 18), die Romanze der Margarete (Nr. 24), der Soldatenchor (Nr. 25) und die Serenade des Mephistopheles (Nr. 21). Das übrige, also weitaus der größere Teil war neu zu schreiben. Mit Ausnahme von zwei oder drei Szenen, die Gandonnière zum Verfasser haben, schrieb Berlioz die Dichtung der neu hinzugekommenen Teile selbst. Die erste Aufführung der Faustlegende fand in Paris am 6. Dezember 1846 statt und bedeutete, wenigstens soweit das Publikum in Betracht kam, einen entschiedenen Mißerfolg. Erst acht Jahre nach dem Tode des Meisters erlebte der „Faust“ seine Pariser Wiederauferstehung, um in der Folge gerade dort Berlioz' populärste Schöpfung zu werden, die es bereits im Jahre 1896 zu ihrer hundertsten vollständigen Aufführung gebracht hatte.

Berlioz' Landsleuten gilt »La Damnation de Faust« als sein »chef d'œuvre par excellence« (Jullien), und man kann auch als Deutscher der Wertschätzung, die sich in diesem Urteil ausspricht, unbedingt beipflichten, wofern es einem nur gelingt, die Erinnerung an den Goetheschen Faust beim Genusse des Berliozschen Werkes vollständig auszuschalten. Das ist schwierig in Anbetracht der Dichtung, die zum Teil eine wörtliche Übersetzung des Goethe-

[1]) Darauf können sich scheinbar diejenigen berufen, die in jüngster Zeit den Berliozschen „Faust“ wirklich auf die Bühne gebracht haben. Daß aber Berlioz selbst von seiner ursprünglichen Absicht wieder zurückgekommen ist, beweist tatsächlich, daß er wohl gefühlt hat, wie wenig sein Werk in das Theater passe.

schen Textes ist und auch sonst so vielfach eng an die deutsche Dichtung sich anschließt. Aber trotzdem ist es notwendig. Denn es gibt kaum ein zweites Werk des Meisters, das so charakteristisch wäre für seine Eigenart, sich von dem poetischen Gegenstande, der ihn inspiriert, nur anregen, nicht aber auch ganz erfüllen zu lassen. Um an eine bekannte Goethesche Epistel zu erinnern: auch aus dem „Faust“ las er nur sich selbst heraus; nicht aber war er so „gewaltig“, sich in ihn hineinzulesen. Ich meine: gewisse Episoden, die ihn als Musiker anlockten, einzelne Teile des Ganzen, die ihm besonders zusagten, die Seiten der Faustnatur und Faustidee, die gerade ihm sympathisch und wesensverwandt waren, sie löste er aus ihrem Zusammenhang, um sie willkürlich für seine Zwecke zu verwenden.

Nicht darin liegt der Übelstand, daß diese dramatische Legende so ganz Berlioz und so gar nicht Goethe ist — denn das wird immer der Fall sein, wenn ein Genie das Werk eines anderen interpretiert —, sondern darin, daß der Komponist einerseits im Detail und in Äußerlichkeiten sich sklavisch an die Fersen des Dichters heftet, anderseits aber wieder in der Idee und Tendenz des Ganzen ein dem innersten Geist des Goetheschen Faust so schnurstracks zuwiderlaufendes Ziel verfolgt. Er hätte sich eng an Goethe anschließen, oder auch ganz von ihm sich entfernen können. Beides wäre möglich gewesen. Aber daß er das eine und das andere gleichzeitig tut, daß er durch die unveränderte Aufnahme ganzer Partien aus Goethes Dichtung den Anschein erweckt, als handle es sich um eine musikalische Interpretation der deutschen Tragödie, während in Wirklichkeit seine Absicht nach einer ganz anderen, ja entgegengesetzten Richtung geht, das ist das schlimme. Man vergleiche das Berliozsche Werk etwa mit Liszts Faust-Symphonie. Auch diese ist in einem

gewissen tieferen Sinne nicht Goethe, sondern Liszt. Aber hier wandte der Komponist zu seinem Heile gerade das umgekehrte Verfahren an. Bei Liszt werden wir an gar keine dem Goetheschen Drama angehörige Einzelheit der Handlung und des dramatischen Aufbaus erinnert. Dafür hat es aber der Musiker verstanden, den innersten Gehalt, die Idee des Gedichts in ihrer Totalität zu erfassen und rein und ungetrübt, wenn auch aus seinem eigenen Temperament heraus, neu zu gestalten. Man kann sehr verschiedener Meinung sein über den musikalischen Wert der Lisztschen Symphonie, aber daß sie in stilistischer Hinsicht als ein makelloses Kunstwerk dasteht, während der Berliozsche „Faust“ das gerade Gegenteil eines solchen ist, das dürfte von keinem Urteilsfähigen geleugnet werden.

Es bedarf wohl kaum der ausdrücklichen Versicherung, daß dieses Grundgebrechen in der Anlage der „dramatischen Legende“ nicht deshalb hier so eingehend erörtert wurde, um ihren Wert zu verkleinern. Ganz im Gegenteil. Es mußte zur Sprache gebracht werden, weil gerade das instinktive Gefühl dieses Mangels ein Hindernis bildet für die gerechte und unbefangene Würdigung des Berliozschen Werkes. Es war unsere Pflicht, dieses Gefühl nicht abzuleugnen, sondern zu erklären und in die helle Beleuchtung vollbewußter Einsicht zu rücken. Denn damit haben wir den Weg erst frei gemacht für jenes hohe Maß der Bewunderung, die Berlioz' Faust in Wahrheit verdient. Ja, die Franzosen haben recht: die dramatische Legende ist sein chef d'oeuvre par excellence. In ihm erreicht seine Romantik ihren Gipfelpunkt, hier wird sie zum umfassenden, universellen Weltgemälde. Die frische und ungebrochene Kraft einer frühesten jugendlichen Inspiration vereint sich hier mit den Vorzügen einer reifen Meisterschaft zu einem Ganzen, das überwältigend wirkt in seinem schwellenden Reichtum an wahrhaft genialer musikalischer Eingebung

und in seiner beispiellos souveränen Beherrschung eines unglaublich raffinierten Ausdrucksapparats. Man kann die phantastische Symphonie Berlioz' „Programmwerk“ nennen: in ihr ist schon alles angedeutet, was er in den folgenden Schöpfungen einzeln entwickeln sollte. Der Faust aber ist seine „Enzyklopädie“: in ihm ist alles enthalten und zusammengefaßt, was sich in den übrigen Werken zerstreut und vereinzelt vorfindet. Man könnte sagen: er gibt in concreto das vollendete „System“ der Berliozschen Romantik. —

Wenn es für das deutsche Publikum überhaupt schon nicht leicht war, einem Werke wie Berlioz' Faust gerecht zu werden, so bedeutete es noch ein besonderes Mißgeschick, daß gerade Berlin die erste deutsche Stadt war, in der die dramatische Legende zur Aufführung gelangte. Denn von jeher hatte der Berliner sich als künstlerischen Banausen erwiesen, und noch heute zeichnet er sich dadurch aus, daß er im besten Falle zu der Kunst in einem bloß literarischen Verhältnis steht. Dazu kam dann noch, daß die zahlreichen Freunde des Prinzen Radziwill, der selbst eine Faust-Musik geschrieben hatte, von vornherein gegen Berlioz intriguierten und dem Publikum weismachten, daß es gegen eine unwürdige Verballhornung und Schändung des Goetheschen Gedichts zu protestieren gelte, während es sich in Wahrheit nur darum handelte, die wertvolle Gabe eines ernsten und genialen Künstlers ohne Voreingenommenheit in dem Sinne aufzunehmen, wie er selbst sie dargeboten hatte. Auch den niederen Geist des Chauvinismus gegen den Franzosen mobil zu machen, trug man kein Bedenken, und angesichts einzelner Preßstimmen aus jenen Tagen kann man Berlioz gar nicht so ganz unrecht geben, wenn er einmal sagt, daß er in seinem Leben nichts so burlesk Barbarisches gesehen habe, als die Unduldsamkeit gewisser Götzendiener der deutschen Nationalität. So war es in

Berlin eigentlich nur König Friedrich Wilhelm IV., der Berlioz nach Verdienst ehrte, während die Masse des Publikums mehr als kühl blieb.

Aber auch anderwärts machten sich Anzeichen bemerkbar, daß man in Deutschland allmählich verlernte, eine künstlerische Erscheinung unvoreingenommen zu beurteilen. Schon bei seiner ersten Reise hatte Berlioz die trübe Erfahrung machen müssen, daß gerade Robert Schumann, der seine phantastische Symphonie einst so warm begrüßt und ihn selbst so herzlich nach Deutschland eingeladen hatte, jetzt ihm gegenüber sich in undurchdringliches Schweigen hüllte. Nun kann man es ja gewiß begreifen, daß einer Natur, wie der Schumanns, vieles an Berlioz unsympathisch sein mußte. Aber warum vermied er es so ängstlich, das offen zur Sprache zu bringen; warum machte er nicht einmal den Versuch, sich mit der Richtung des französischen Meisters offen und ehrlich auseinander zu setzen? — Je enger sich Schumann an Mendelssohn angeschlossen hatte, desto mehr war er mit sich selbst in Zwiespalt geraten, und dieser Zwiespalt war es, der ihn zum mürrisch verdrossenen Feinde alles dessen machte, wofür er einst in jungen Tagen sein begeistertes Fürwort eingelegt hatte. Die seltsame Scheu, dem musikalischen Fortschritt gegenüber Farbe zu bekennen, sie kam bei ihm daher, daß er nicht klar sehen durfte, weil er sonst gemerkt hätte, wie er selbst, indem er dem Trugbilde Mendelssohnisch klassizistischer Formenglätte nachstrebte, dem besten Teile seiner eigenen Jugendideale untreu geworden war. Der Geist eines seelenlosen Formalismus, der selbst einen Schumann auf Abwege zu locken vermochte, wurde aber nun in Deutschland herrschend. Seine Anhänger organisierten sich zur allmächtigen Partei, die es nur zu gut verstand, jede freiere Regung gewaltsam niederzuhalten. Jene unselige Zeit, die einen Wagner und Liszt boykottierte,

sie durfte natürlich auch einen Berlioz nicht aufkommen lassen. Was half da die rege Propaganda, die Franz Liszt in Weimar für seine Werke entfaltete? Ihre Wirkungen reichten — zunächst wenigstens — über den engen Kreis des Lisztschen Einflusses nicht hinaus. Und nur die eine Genugtuung durfte Berlioz haben, daß er wenigstens persönlich für die verlorengegangene Freundschaft Schumanns einen überreichen Ersatz gefunden hatte.

Schon 1830 lernte der geniale Klavierspieler in Paris den Meister kennen. Die phantastische Symphonie begeisterte ihn; er übertrug sie für das Klavier und erwies damit dem Werke, das noch nicht in Partitur vorlag, den größten Dienst; er spielte diese Bearbeitung, wie auch andere Berliozsche Kompositionen in seinen Konzerten, unterstützte die Konzertunternehmungen des Freundes durch seine Mitwirkung, komponierte eine Phantasie für Klavier mit Orchesterbegleitung über Berliozsche Motive, schrieb glühend-enthusiastische Aufsätze und trat mit einem Worte so für ihn ein, wie es einzig der selbstlosen Natur eines Liszt möglich war. Als er 1848 Hofkapellmeister in Weimar wurde, zögerte er keinen Augenblick, diese Propaganda an seinem neuen Wirkungsorte fortzusetzen. Der Wiedererweckung des „Cellini“ wurde bereits gedacht. Aber die Hauptarbeit war im Konzertsaal zu leisten: immer wieder brachte Liszt Berliozsche Werke zur Aufführung, sei es, daß er selbst den Taktstock schwang oder den Komponisten zur persönlichen Leitung seiner Werke einlud. Im Jahre 1850 schrieb er die 1855 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erschienene prächtige Abhandlung über die Harold-Symphonie, die, von Berlioz ausgehend, zum ersten Male die ästhetische Berechtigung der Programmusik in eingehender Weise darzutun versuchte. Und, was nicht das geringste war, auf alle seine zahlreichen Schüler übertrug er die Begeisterung für Berlioz: Hans

von Bülow, Peter Cornelius, Richard Pohl, Heinrich Porges und wie sie alle heißen, sie sind durch ihn die Berlioz-Schwärmer geworden, als die sie sich so vielfach verdient gemacht haben.

Aber auch dieses Verhältnis des begeisterten Vorkämpfers zu seinem großen Schützling sollte leider nicht ungetrübt bleiben. Zwar daß Berlioz Liszts eigenen Kompositionen gegenüber gänzlich ablehnend sich verhielt, würde der Freundschaft kaum geschadet haben. Denn Liszt dachte hochsinnig genug, um das niemand, und am allerwenigsten einem solchen Freunde irgendwie nachzutragen. Schlimmer war es, daß Berlioz Liszts Wagner-Propaganda weder zu verstehen noch auch nur zu würdigen vermochte. Hier lag ein wunder Punkt in den Beziehungen der beiden Männer, der sich im Laufe der Zeit immer schmerzlicher fühlbar machte. Man darf es heute offen sagen: die Schuld, daß zwei solche Prachtmenschen und echte Künstler wie Berlioz und Wagner, die trotz aller Gegensätzlichkeit so viel Gemeinsames hatten, zeitlebens nicht in ein würdiges Verhältnis zueinander kommen konnten, sie lag ausschließlich auf seiten des französischen Meisters. Er hatte für die Kunst Wagners gar kein Verständnis. Schon seine Unkenntnis der deutschen Sprache verwehrte es ihm, den Bayreuther Meister wirklich kennen zu lernen. Aber auch auf rein musikalischem Gebiete konnte Berlioz bei Wagner einfach nicht mehr mit. Sein Urteil über „Tristan und Isolde“: »Je n'y comprends rien« gibt eine traurige Bestätigung der Wahrheit, daß selbst für den größten und kühnsten Neuerer einmal der Punkt kommt, wo sich die Beschränktheit der menschlichen Natur auch an ihm offenbart. Wagner seinerseits hat zu wiederholten Malen aufrichtige und ehrliche Versuche gemacht, sich Berlioz zu nähern. Und während sie beide in London weilten (1855), schien es, als ob

wenigstens eine herzliche menschliche Freundschaft sie verbinden sollte. Indessen Berlioz kam nicht darüber hinweg, daß er namentlich in Deutschland mit der von ihm ebenso arg mißverstandenen als stark gehaßten „Zukunftsmusik“ in einen Topf geworfen wurde; und als er sah, daß Wagner immer mehr an Boden gewann, während für ihn gerade gegen Ende seines Lebens die Aussichten auf einen endlichen Sieg sich immer trüber gestalteten, da kam noch die Verbitterung hinzu, um ihn vollends gegen den jüngeren Meister einzunehmen. So mußte man denn das schmerzliche Schauspiel erleben, daß Berlioz 1861 über die Niederlage des „Tannhäuser“ in der Pariser Oper triumphierte und die Geschmacklosigkeit beging, in einem Zeitungsfeuilleton gegen die Grundsätze der Wagnerschen Richtung einen geharnischten Protest einzulegen, der nur bewies, daß er von diesen Prinzipien keine blasse Ahnung hatte. Es muß hoch anerkannt werden, daß Wagner trotz allen Unrechts, das ihm von seiten Berlioz' widerfuhr, auch in jenen Tagen das Gemeinsame, das ihn mit diesem verband, nicht einen Augenblick aus den Augen verlor. Was ihm an Berlioz' Kunst unsympathisch war, hat er mehr als einmal und oft recht scharf zum Ausdruck gebracht. Aber bei alledem wußte er doch, wie er am 22. Mai 1860 an Liszt schreibt: „daß in dieser Gegenwart doch nur wir drei Kerle eigentlich zu uns gehören, weil nur wir uns gleich sind, und das sind — Du — Er — und ich!“ —

So hatte sich denn der französische Meister, zwiespältig wie in allem, auch in bezug auf die musikalische Bewegung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen zwei Stühlen niedergelassen. Die Vertreter des Klassizismus rechneten ihn ohne weiteres den „Neuromantikern“ zu, unbekümmert darum, ob ihm selbst diese Rubrizierung genehm sei. Und die ablehnende Haltung, die er wiederum

Liszt und Wagner gegenüber einnahm, machte es den Anhängern des musikalischen Fortschritts unmöglich, ihn ganz zu den ihrigen zu zählen. Wie er in gewisser Hinsicht den Franzosen immer zu deutsch und den Deutschen zu französisch gewesen ist, so wurde er sehr bald den Modernen zu „rückständig“, während er den konservativ Gesinnten nach wie vor ein Vertreter der verhaßten musikalischen „Moderne“ blieb. Der Zukunft war es vorbehalten, ohne jegliche Beziehung auf die Streitfragen einer bestimmten Zeitperiode den Meister so zu betrachten und zu würdigen, wie ein großer Künstler eigentlich einzig und allein betrachtet werden darf, wenn man ihn wirklich verstehen will, nämlich im Lichte seiner eigenen Persönlichkeit. —

Außer zu Deutschland ist Berlioz nur noch zu zwei anderen Ländern in nähere persönliche Beziehungen getreten, zu England und zu Rußland. Im Jahre 1847 ging er als Kapellmeister der englischen Oper in Drury-Lane nach London. Das Unternehmen selbst verkrachte bald; aber der Meister blieb trotzdem 10 Monate dort, veranstaltete zwei Konzerte und fühlte sich sehr zufrieden, — vor allem auch deshalb, weil Melle Recio ihn auf dieser Reise ausnahmsweise einmal nicht begleitet hatte. Die Londoner Weltausstellung des Jahres 1851, bei der Berlioz zum Mitglied der Jury ernannt worden war, führte ihn kurz darauf wieder über den Kanal, und als ihn die New Philharmonic Society für die Saison 1852/53 zu ihrem Dirigenten gewählt und die Londoner italienische Oper die Aufführung seines „Benvenuto Cellini“ in Aussicht gestellt hatte, schien es, als ob eine dauernde Verbindung mit England zustande kommen sollte. Aber der „Cellini“ erlitt eine vollständige Niederlage, und auch seine Tätigkeit bei der Neuen Philharmonischen Gesellschaft, so erfolggekrönt sie war, erstreckte

sich nur über zwei Winter. Eine wärmere Sympathie für England begegnen wir bei Berlioz nirgends, obwohl es die Heimat seines geliebten Shakespeare und seiner — wenigstens eine zeitlang — nicht minder geliebten „Ophelia" war. Anders verhielt es sich mit Rußland. Auf seinen beiden russischen Reisen 1847 und 1867—1868 erntete er vielleicht die größten Triumphe, die er je erlebt hat, und er war aufrichtig dankbar dafür. Anderseits ist auch der Eindruck, den er hier machte, in ganz anderer Weise als in England ein dauernder und nachhaltiger geblieben. Während von einem Einfluß Berlioz' auf die neuere englische Musik — soweit es eine solche überhaupt gibt — nicht die Rede sein kann, ist die jungrussische Komponistenschule eifrig bei ihm in die Lehre gegangen. Mehr als die irgend eines anderen Landes verdankt die moderne Musik Rußlands der künstlerischen Richtung des genialen Franzosen. —

VII.

Der Schriftsteller und Bekenner.

Es war eines der Hauptverdienste der Romantik, daß sie Wort und Ton einander näher gebracht hat, indem sie sowohl in der Poesie wie in der Musik gerade die Seite hervorkehrte, die in jeder dieser beiden Künste ihre Verwandtschaft mit der anderen begründet. Indem sie die Dichtkunst „musikalisierte“ und die Tonkunst „poetisierte“, ermöglichte sie erst jene Kunstformen, die wie das moderne Lied oder das Drama Richard Wagners Musik und Poesie zu gleichwertigen Faktoren einer einheitlichen künstlerischen Gesamtwirkung machen. Und ebenso war für unsere heutige Musikschriftstellerei diese Annäherung die notwendige Vorbedingung. Bevor man nicht gelernt hatte, auch in der Musik ein Mittel konkreten Ideenausdrucks zu erkennen, und bevor nicht die Sprache dazu geschickt gemacht war, in die Tiefen des unbewußten Seelenlebens hinabzutauchen, konnten Wort und Ton auch in der Musikschriftstellerei immer nur nebeneinander her- und aneinander vorbeigehen. Wer vordem über Musik reden wollte, der mußte sich entweder auf die Erörterung rein technisch-formaler Fragen beschränken, d. h. an der äußersten Oberfläche bleiben, ohne in den Kern der Sache einzudringen, oder aber er mußte gleichnisweise die Tonkunst durchaus nach Analogie der Wortsprache behandeln, wie wenn eine vollbewußte, mit Wort und Begriff genau zu bezeichnende „rationale“ Mitteilungsabsicht der Musik

zugrunde liege, wie wenn Musik Rhetorik wäre. Das 18. Jahrhundert kannte nur diese beiden Arten der literarischen Behandlung musikalischer Probleme. Mit der Romantik kam jene andere und höhere Gattung der Musikschriftstellerei auf, deren Ehrgeiz dahin strebt, das tiefste Wesen des musikalischen Erlebnisses in seiner ganz bestimmten Eigenart zu erfassen und in Worten zu umschreiben.

Im unmittelbaren Zusammenhang mit dieser Annäherung der Tonwelt an die Welt des bewußten Gedankens steht nun auch die Tatsache, daß der romantische Musiker selbst befähigt wird, an dem bewußten Geistesleben seiner Zeit erhöhten Anteil zu nehmen, daß er sich selbst der Wortsprache als eines adjutorischen Hilfsmittels zur Offenbarung, Erläuterung und Verdeutlichung seiner künstlerischen Absichten bemächtigt, daß er selbst zum Dichter und Schriftsteller wird. Die größten Meister der romantischen Tonkunst, ein C. M. von Weber, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner, sie sind auch die bedeutendsten musikalischen Schriftsteller des vergangenen Jahrhunderts gewesen. Als der eigentliche Vater der ganzen neueren Musikschriftstellerei hat aber ein Mann zu gelten, der zugleich genialer Dichter und bedeutender Musiker war, ein Mann, der an dieser Stelle umsoweniger unerwähnt bleiben darf, als er nicht nur eine Hector Berlioz tief innerlich verwandte Natur gewesen ist, sondern auch offen ersichtlicherweise als Schriftsteller ihn vielfach angeregt und beeinflußt hat: es ist E. Th. A. Hoffmann.

Berlioz hat es in seinen Memoiren so dargestellt, als ob einzig und allein die Notwendigkeit des Geldverdienens ihm die Feder des Kritikers und Musikschriftstellers in die Hand gedrückt habe. Da er aber am Anfang seiner journalistischen Tätigkeit begreiflicherweise nur sehr schlecht

oder gar nicht bezahlt wurde, so dürfte das Motiv, das in späteren Jahren das ausschlaggebende gewesen sein mag, zunächst noch sehr wenig in Betracht gekommen sein. Der begreifliche Wunsch, die künstlerischen Ideen, die ihn beseelten, die Sympathien und Antipathien, die er hegte, auch literarisch vor der Öffentlichkeit zu vertreten, das war es vielmehr, was ihn zum Schriftsteller machte. Ende 1828 trat er durch Vermittlung seines Freundes Humbert Ferrand mit dem „Correspondant“ in Verbindung, der von einem der Redakteure des katholisch-royalistischen „Constitutionnel“ damals neu begründet worden war. Im April 1829 erscheint sein erster Artikel: »Considérations sur la musique réligieuse«, und noch in demselben Jahre wird er Pariser Berichterstatter einer Berliner Musikzeitung. 1834 übernimmt er die Kritik in der Gazette musicale und 1838 das musikalische Feuilleton des Journal des Débats, dem er bis 1864 treu bleibt, so daß er also im ganzen volle 35 Jahre hindurch kritisch tätig gewesen ist. Außer den genannten Fach- und Tagesblättern haben ihn in jener früheren Zeit noch einige kurzlebige Revuen wie Revue Européenne, L'Europe littéraire und Le Monde dramatique zum Mitarbeiter gehabt.

Berlioz war als Musikschriftsteller ausschließlich Journalist. Alle Schriften, die wir von ihm besitzen — einschließlich der Instrumentationslehre und der Memoiren — sind ursprünglich als Zeitungsfeuilletons erschienen und später zu verschiedenen Sammelbänden vereinigt worden. Es sind die folgenden: Voyage musical en Allemagne et en Italie. Etudes sur Beethoven, Gluck et Weber. Mélanges et Nouvelles, 2 Bände 1844.[1]) Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne.

[1]) Der Inhalt dieser längst vergriffenen Erstlingspublikation ist später in andere Werke, und zwar vornehmlich in die Memoiren übergegangen.

1. Ausgabe 1844, 2. Ausgabe mit dem Anhang Théorie du chef d'orchestre 1856. Les Soirées d'orchestre, 2 Bände 1852. Les Grotesques de la musique 1859. A travers chants 1862. Mémoires, comprenant les Voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre 1870. — Von Berlioz' Privatbriefen sind die wichtigsten veröffentlicht in den Sammlungen: Correspondance inédite 1879; Lettres intimes (an H. Ferrand) 1882, und „Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein" 1903.

Vergleicht man Berlioz mit anderen großen Musikern, die gleich ihm sich als Schriftsteller betätigt haben, so fällt zunächst auf, daß er bis zur Stunde das einzige produktive Genie gewesen ist, das dazu verurteilt war, als ständiger Kritiker einer Tageszeitung sein Brot zu verdienen. Ich glaube, daß nur der in gleicher Lage befindliche Künstler — sollte er auch kein Genie sein — eine rechte Vorstellung davon haben kann, welch entsetzliches Martyrium das bedeutet. Ein Weber, ein Liszt, ein Wagner, sie haben wohl gleichfalls gelegentlich für Zeitschriften geschrieben, ja Schumann hat selbst eine Musikzeitung begründet und geleitet. Aber sie alle schrieben nur, wenn sie etwas Bestimmtes zu sagen hatten, sie waren nicht durch äußere Verpflichtung gezwungen, auch dann zur Feder zu greifen, wenn gar keine innere, sachliche Veranlassung dazu vorlag. Sie waren nach Berlioz' Begriffsunterscheidung „Kritiker", keine „Feuilletonisten." Denn so äußert er sich einmal über diesen Unterschied: „der Kritiker, vorausgesetzt, daß er anständig und intelligent ist, schreibt nur, wenn er einen Gedanken hat, wenn es gilt, irgend eine Frage aufzuklären oder eine künstlerische Richtung zu bekämpfen, wenn er loben oder tadeln will. Er muß überzeugt sein, daß zwingende Gründe dazu vorliegen, wenn er sich entschließt, seiner Meinung

öffentlichen Ausdruck zu geben und Lob und Tadel zu verteilen. Der unselige Feuilletonist dagegen ist verpflichtet, über alles zu schreiben, was in seine „Sparte" gehört, — in diesen traurigen Morast voll Kröten und Sumpfgelichter. Er will nichts weiter als sich der Arbeit entledigen, die ihm aufgebürdet ist; sehr oft hat er überhaupt keine ausgesprochene Meinung von den Dingen, über die zu schreiben er gezwungen ist; diese Dinge erregen weder seinen Zorn noch seine Bewunderung, sie existieren für ihn gar nicht. Und trotzdem muß er sich den Anschein geben, als ob er an ihre Existenz glaube, als ob er wirklich einen Grund habe, ihnen seine Aufmerksamkeit zuzuwenden, er muß so tun, als ob er für oder gegen sie Partei ergreife."

Gewiß brachte seine Kritikerstellung Berlioz auch abgesehen von dem Geldverdienst — das »Journal des Débats« honorierte ihm jeden Feuilleton-Artikel mit 100 Francs — noch manch anderen schätzenswerten Vorteil. Er war respektiert, ja gefürchtet, und sehr vieles hätte der Komponist nicht erreichen können, wenn er nicht in Personalunion mit dem Kritiker verbunden gewesen wäre. Überdies war Mr. Bertin, der Verleger des »Journal des Débats«, eine namentlich auch bei der Regierung sehr einflußreiche Persönlichkeit, und kraft dieses Einflusses vermochte er dem Meister mehr als einen helfenden und rettenden Dienst zu erweisen. Aber in welche Gewissenskonflikte und Pflichtenkollisionen geriet Berlioz nicht auch durch diese seine Doppelstellung als Künstler und Kritiker! Auf der einen Seite der Künstler, für den absolute Freiheit und Unabhängigkeit so notwendig ist wie für den tierischen Organismus der Sauerstoff, auf der andern Seite der Kritiker — „der unfreieste aller", — das war ein Gegensatz, der ihm zur nie versiegenden Quelle entsetzlichster Qualen und Leiden wurde. „Zu welch elender Rücksichtnahme bin ich nicht gezwungen!" — so ruft er einmal erbittert aus —

„wie muß ich mich drehen und wenden, um nur nicht die Wahrheit gerade heraus zu sagen! wie viele Konzessionen muß ich den gesellschaftlichen Beziehungen und selbst der öffentlichen Meinung machen! wie viel verhaltene Wut kocht in mir! welche Schmach muß ich nicht hinunterwürgen! Und man sagt, meine Kritiken seien zu scharf, ohne Wohlwollen und voll Verachtung. O ihr Dummköpfe, die ihr das meint, — wenn ich meine innersten Gedanken aussprechen dürfte, würdet ihr merken, daß das Nessellager, auf das ihr euch von mir hingestreckt glaubt, ein wahres Rosenbett ist im Vergleich mit dem Roste, an dem ich euch braten wollte!“ — — — Der einzige Trost in dieser Hölle ist ihm der Gedanke, daß er zweierlei mit gutem Gewissen sich nachrühmen darf: erstlich, daß er niemals aus irgendwelcher Rücksicht mit dem Lob zurückgehalten hat, wenn er wirklich begeistert war, und zweitens, daß er auch im Tadel wenigstens zwischen den Zeilen immer deutlich gewesen ist, wo es innerhalb der Zeilen nicht möglich war. „Die Gewalt, die ich mir antun muß, um gewisse Werke zu loben, ist so groß, daß die Wahrheit zwischen meinen Zeilen durchsickert, wie unter dem ungeheuren Druck der hydraulischen Presse das Wasser durch das Eisen des Zylinders durchsickert.“

Der Gattung und dem Inhalt nach könnte man Berlioz' Schriften einteilen in Erzählendes — kleine Novellen, Skizzen und Phantasien von einem oft seltsam bizarren Charakter, Reiseerinnerungen und sonstige autobiographische Mitteilungen, — Kritisches — Besprechungen, analytische Studien und dergleichen, die sich mit der Kunstrichtung eines bestimmten Meisters (Gluck, Beethoven usw.) oder auch mit einzelnen Kunstwerken beschäftigen, und endlich rein Theoretisches, wie die Instrumentationslehre, das nur der fachmännischen Belehrung dient. Wo der Schriftsteller Berlioz im engeren Sinne des Wortes ästhetisiert —

was selten genug geschieht, — tut er das in der Form des reflektierenden Räsonnements: der gesunde Menschenverstand und der individuelle künstlerische Geschmack liefern ihm die Argumente und Kriterien für sein Urteil. Dagegen fällt es namentlich im Vergleich mit Richard Wagner auf, daß ihm die philosophische Spekulation gänzlich fern liegt. Zwar wissen wir, daß er in jungen Jahren auch philosophische Lektüre zeitweise eifrig betrieben hat. Namentlich die Aufklärungsphilosophie des 18. Jahrhunderts, wie er sie wohl in der Bibliothek seines Vaters vertreten fand, scheint ihm den Grundstock seiner philosophischen Anschauungen geliefert zu haben. Nach seiner Rückkehr aus Italien (1832) finden wir ihn z. B. in La Côte-St. André mit Locke, Cabanis, Gall u. a. beschäftigt. Aber im Alter (1862) bekennt er, daß er „seit langem einen Haß auf die Philosophie geworfen habe, auf sie und alles ihr ähnliche, ob es nun religiös oder irreligiös sei“.

Um gläubig das Dogma irgend eines fremden philosophischen Systems anzunehmen, dazu war er zu sehr geborener Skeptiker, und die höhere Stufe des kritischen Selbstdenkers zu erreichen, verhinderte ihn die einseitig und ausschließlich künstlerische Veranlagung seines Geistes. So begnügt er sich dem Welt- und Lebensproblem gegenüber mit einem rein gefühlsmäßigen nihilistischen Verzweiflungspessimismus. „Das unlösbare Rätsel der Welt“, schreibt er einmal an die Fürstin Wittgenstein, „die Existenz des Übels und des Schmerzes, die tolle Wut des Menschengeschlechts, seine stupide Grausamkeit, die es immer und überall an den harmlosesten Wesen und an sich selbst ausläßt, sie haben mich zu der trüben und verzweifelten Resignation des Skorpions gebracht, der von glühenden Kohlen umgeben ist: daß ich mich nicht mit meinem eigenen Stachel durchbohre, ist alles, was ich tun kann.“ Und wenn er sich dazu aufschwingt, so etwas

wie einen „Sinn des Lebens“ anzuerkennen, so gelangt er dazu als instinktiv empfindender Künstler und Mensch, nicht aber als Philosoph. „Oft habe ich mich gefragt“, so lesen wir gleichfalls in einem an die Fürstin Wittgenstein gerichteten Briefe, „was der Zweck dieser Mystifikation, die man das Leben nennt, sein könnte... Es ist die Erkenntnis des Schönen und die Liebe. Die Leute, die nicht lieben und das Schöne nicht kennen, sind die eigentlichen Mystifizierten. Wir dagegen haben das Recht, den großen Mystifizierer auszulachen“. Über die Philosophie denkt Berlioz geradeso wie über die Religion. Beide stehen ihm im Dienste des »grand mystificateur«, denn sie helfen den Wahn aufrecht erhalten, als ob es wirklich so etwas wie Glück, Seligkeit und Befriedigung für den Menschen gebe. Und wenn er seiner edlen Freundin einmal gerade heraus erklärt: „Ihr religiöser Zuspruch macht keinen Eindruck auf mich“, so war er ebensowenig empfänglich für die Tröstungen der Philosophie.

Aber diese Abneigung gegen die philosophische Spekulation kann nicht oder doch nur zum Teil die seltsame Tatsache erklären, daß sich auch auf dem Gebiete der Ästethik und Kunstlehre prinzipielle Erörterungen der Grundfragen, Auseinandersetzungen über die eigentlichen Hauptprobleme in seinen Schriften fast gar nicht vorfinden. Und zwar vermißt man eine Stellungnahme zu den Fragen, die speziell durch seine eigene Kunst angeregt wurden, gerade am allermeisten. Das Problem der Programmusik, ob und wieweit sie berechtigt sei, das Verhältnis des musikalischen Inhalts zur musikalischen Form, die Beziehungen zwischen Poesie und Tonkunst, die Entscheidung, ob musikalisches Drama oder Oper, — das waren Themata, die damals geradezu in der Luft lagen und deren Behandlung man von einem Berlioz am allerersten hätte erwarten sollen. Wenn man bedenkt, wie oft, wie eingehend und

in wie verschiedener Form Richard Wagner sich über die letzten Ziele seines künstlerischen Strebens hat vernehmen lassen, und wie selbst eine in bezug auf die eigenen künstlerischen und menschlichen Angelegenheiten so zurückhaltende Natur wie Franz Liszt kein Bedenken getragen hat, mehr als einmal deutlich zu erklären, wo er eigentlich hinauswolle, so wird demgegenüber Berlioz' Schweigen geradezu rätselhaft. Im Dezember 1853 hatte der „wohlbekannte" Professor Lobe in Leipzig, der sich schon frühzeitig — wenn auch einigermaßen aus Mißverständnis — als begeisterter Anhänger zu Berlioz bekannt hatte, den Meister aufgefordert, sein künstlerisches Glaubensbekenntnis in einem Beitrag zu den von Lobe herausgegebenen „Fliegenden Blättern für Musik" niederzulegen. Er hatte ihm die Pistole auf die Brust gesetzt, und nun sollte man meinen, käme endlich das, was man sonst in seinen Schriften vergeblich sucht. Aber weit gefehlt. Mit charmanter Grazie und einem bewundernswerten, die langjährige Schulung des Feuilletonkritikers verratenden Geschick, mit möglichst vielen und schönen Worten möglichst wenig zu sagen, weicht er dem eigentlichen Kern der Frage aus. „Ist mein Glaubensbekenntnis nicht in allem zu finden, was ich das Unglück hatte zu schreiben? In dem, was ich getan, und in dem, was ich nicht getan habe", diese unbestimmt genug gehaltenen Fragen sind seine Antwort.[1]) Wir sehen: Berlioz scheute sich, Farbe zu bekennen, wenn er sich in Rede und Schrift über die eigentliche Tendenz seiner Kunst äußern sollte. Um diese Scheu zu erklären, müssen wir etwas weiter ausholen.

Man hat Berlioz namentlich am Beginn seiner Laufbahn oft den Vorwurf gemacht, daß sein gesamtes Schaffen

[1]) Das interessante und höchst charakteristische Schriftstück ist vollständig abgedruckt bei R. Pohl, Hector Berlioz. Leipzig 1884.

aus der Reflexion hervorgehe und gänzlich der Naivität ermangele. In diesem Urteil spricht sich eins der seltsamsten Mißverständnisse aus, denen der Meister jemals begegnet ist. Denn, wer seine Kunst genauer kennt, der weiß, daß gerade das Gegenteil der Fall ist. Nicht der Mangel an Naivität, sondern der Mangel an Reflexion ist Berlioz zum Verhängnis geworden. Und begreifen läßt sich jenes Mißverständnis überhaupt nur, wenn man bedenkt, wie sehr das erste Urteil über einen Künstler gewöhnlich an der äußeren Oberfläche und an Einzelheiten haftet, während die in dem Zusammenhang aller seiner Eigenschaften sich offenbarende künstlerische Gesamterscheinung zunächst noch unerkannt bleibt. Das technische Raffinement, mit dem Berlioz gewisser musikalischer Ausdrucksmittel, in erster Linie der Instrumentation sich bediente, war so auffallend, daß man darüber vollständig vergaß, wie unsinnig es ist, reflektierendes Verfahren in bezug auf die Ausführung des Kunstwerks als besonderes Kennzeichen irgend eines bestimmten Künstlers anzusehen. Denn der nach der Konzeption eintretende eigentliche künstlerische Gestaltungsprozeß kann ohne Reflexion überhaupt nicht vor sich gehen, und es ist sicher, daß er bei dem angeblich „naiven" Mozart geradeso eine gewisse Denk- und Verstandesarbeit erfordert hat, wie bei jedem „reflektierenden" modernen Musiker. Einzig und allein der Umstand, daß dem einen eine fertig ausgebildete Technik mühelos zur Verfügung steht, während der andere eine seinen Zwecken entsprechende neue Technik sich erst zu schaffen hat, kann in bezug auf die Schwere dieser Arbeit einen allerdings oft sehr großen, aber doch nicht wesentlichen (weil bloß quantitativen) Unterschied begründen.

Sehen wir nun aber zu, wie Berlioz seine Werke konzipiert hat, so finden wir, daß er sich in gewisser Hinsicht dabei völlig naiv, ja geradezu kritiklos verhält. Die

Reflexion setzt bei ihm eigentlich immer erst da ein, wo das musikalische Handwerk beginnt. Vorher ist unbedenkliches Zugreifen ohne vieles Grübeln und Nachdenken gerade für ihn in viel höherem Maße charakteristisch, als vielleicht für irgend einen anderen Künstler.

Hätte er gleich von anfang an reflektiert, wenn er den Plan zu einem Werke faßte und in seinen ersten Grundzügen festlegte, so würde sich ihm bald offenbart haben, daß er eigentlich mit jeder seiner Schöpfungen etwas von vornherein Unmögliches unternahm. Er wollte das Drama, aber ohne die alte Opernform aufzugeben, er wollte die Programmusik, aber innerhalb des Rahmens der überlieferten Symphonieform, d. h. er griff immer für seinen neuen Wein zu den alten unbrauchbaren Schläuchen. Wäre er ein wirklich reflektierender Künstler gewesen, so hätte er zu der Erkenntnis kommen müssen, daß eine neue Kunst, wie er sie träumte, auch gänzlich neuer Kunstformen bedürfe, daß es nicht genüge, die alten Formen zu zertrümmern und aus ihren willkürlich wieder aneinandergefügten Bruchstücken ein bloß scheinbar Neues zu schaffen, daß vielmehr der neue Inhalt die neue Form organisch aus sich heraus gebären müsse. Er hätte eingesehen, daß man nicht Revolutionär und Konservativer zugleich sein kann, daß eine lebensfähige neue Kunst vor allem Konsequenz verlangt. Als Musiker lebte Berlioz durchaus in den Traditionen der Vergangenheit, während er als Künstler nach Befreiung von den Fesseln des Herkommens strebte. Die Reflexion wäre das einzige Mittel gewesen, das diesen Widerspruch hätte ausgleichen können. Ich wiederhole es: gerade der Mangel einer die ihr aufgegebenen Probleme kühn zu Ende denkenden Reflexion war Berlioz' Verhängnis.

An Richard Wagner haben wir das Beispiel eines Künstlers, der gleich Berlioz den Willen hatte, etwas ganz

Neues an die Stelle des überlieferten Alten zu setzen. Auch er schafft zunächst instinktiv unbewußt, bis er an einen Punkt kommt, wo er das Bedürfnis in sich fühlt, über den von ihm einzuschlagenden Weg sich vollkommen klar zu werden. Er bemächtigt sich als Denker des Problems, an dessen Lösung er bis dahin als schaffender Künstler gearbeitet hatte, und ruht nicht eher, bis er ganz damit ins reine gekommen ist. Er denkt es radikal und rücksichtslos bis in seine äußersten Konsequenzen hinein zu Ende. Nachdem er so durch die Reflexion hindurchgegangen ist, gelangt er zu jener Stufe der Vollendung, die ihn wieder zu gänzlich naivem, d. h. wahllos unbedenklichem Schaffen befähigt, — nur mit dem Unterschied, daß er jetzt die Reflexion hinter sich und alle ihre Resultate in sich aufgenommen hat. In diesem Entwicklungsprozesse ist Berlioz auf halbem Wege stehen geblieben. Seine ursprüngliche Naivität war zwar vielfach von der Reflexion angefressen; aber er hatte nicht den Mut, diese Naivität ganz in der Reflexion auf- und untergehen zu lassen. Hätte er ihn besessen, so würde sich gezeigt haben, daß die Naivität des echten Genies auch durch das Feuer der Reflexion nicht wirklich zerstört, sondern nur geläutert und gestählt wird; oder vielmehr: daß die Naivität des Genies ein Vogel Phönix ist, der sich in den Flammen des Bewußtwerdens selbst verbrennt, um danach in erneuter und verjüngter Gestalt als durch die Reflexion vermitteltes Unbewußtsein wieder emporzusteigen.

Das dunkle Gefühl, daß er nicht zu Ende gegangen war, daß er es versäumt hatte, die Grundlagen und Voraussetzungen seines Schaffens mit der Fackel des Bewußtseins zu erleuchten, das war es, was Berlioz jene Unsicherheit gab, die sich davor scheute, über die eigentliche Tendenz seiner Kunst sich auszusprechen; — wobei freilich nicht vergessen werden darf, daß diese Entwicklung

seiner künstlerischen Persönlichkeit, so wie sie sich vollzogen hat, durchaus notwendig war. Er hätte selbst ein anderer sein oder werden müssen, wenn er jenen Ausgleich zwischen Naivität und Reflexion, wie ihn ein Wagner sich erkämpfte, auch seinerseits hätte erreichen können. —

So etwas wie die Ästhetik Berlioz' aus seinen Schriften zusammenzustellen, wäre eben wegen dieser überall sich zeigenden Zurückhaltung in bezug auf die eigentlich prinzipiellen Fragen kein ganz leichtes Unternehmen. An dieser Stelle würde es überdies zu weit führen. Nur einzelne Aussprüche, die nach den Hauptrichtungen seiner Kunstbetätigung für die Anschauungsweise des Meisters besonders charakteristisch sind, seien herausgehoben und lose aneinandergereiht.

Die Musik im allgemeinen definiert er als die Kunst, durch eine Kombination von Tönen auf intelligente und mit einer ganz spezifischen, durch Übung gesteigerten Empfänglichkeit begabte Menschen einen Eindruck hervorzubringen. Er glaubt nicht, daß die Musik, wie man gewöhnlich behauptet, jedermanns Sache sei. Im Gegenteil, sie ist eine sehr exklusive Kunst. Der Gegenwart gegenüber, die in ihrem ganzen sozialen Denken und Empfinden von demokratischem Geiste durchdrungen ist, bekennt sich der politisch sonst ziemlich indifferente Berlioz wenigstens als Musiker zum Aristokratismus. „Die Musik ist in ihrem Wesen aristokratisch, sie ist eine Tochter aus edlem Geschlecht, die nur von Fürsten heutzutage würdig dotiert werden kann und die sich dazu verstehen muß, lieber arm und unverehelicht zu bleiben, als eine Mißheirat einzugehen." Die Musik ist gleichzeitig „Gefühl und Wissenschaft". Also gehört zweierlei zu ihrer Ausübung: Können und Inspiration. Vor allem beim schaffenden Künstler muß beides zusammenwirken, ekstatische Begeisterung und ruhige Überlegung. „Man muß mit

kaltem Blute glühende Dinge schreiben.“ Von all den mächtigen Wirkungen, die seine Kunst auf empfängliche Gemüter ausübt, und die bei ihm selbst bis zu heftigen physischen Krampferscheinungen sich steigern konnten, stellte Berlioz den Effekt der Rührung am höchsten. Er, der das Erhabene und Grausige, das Groteske und Bizarre mit einer so speziellen Vorliebe kultiviert hat, bekennt, daß ihn nichts so sehr entzücke, als wenn es ihm gelungen sei, durch rein musikalische Ausdrucksmittel einen Zuhörer zu Tränen zu rühren.

Was die vielumstrittene Frage nach dem Ausdrucksvermögen der Musik angeht, so stimmt Berlioz mit den meisten Musikästhetikern und Musikern darin überein, daß er dem musikalischen Ausdruck die subjektive Innenseite des Seienden als seine eigentümliche Domäne anweist, während ihm die objektive Außenseite verschlossen bleiben müsse. Das heißt, Schopenhauerisch gesprochen, das Bereich der Tonkunst ist die Welt als Wille, nicht die Welt als Vorstellung. Die Sprache der Musik ist die Sprache des allgemeinen Gefühls ohne Beziehung auf einen bestimmten Gegenstand. Um konkrete Vorstellungen wiederzugeben, muß sie das Wort zu Hilfe nehmen. Immerhin kann sie ihre quasi abstrakte Sprache in sehr weitgehender Weise differenzieren und individualisieren, wobei ihr namentlich auch assoziative Wirkungen zu Hilfe kommen. Er tadelt Gluck, wenn dieser fordert, daß die Ouvertüre einer Oper das Sujet des Stückes kennzeichnen müsse. „Soweit kann der musikalische Ausdruck nicht gehen; er vermag sehr wohl die Freude, den Schmerz, den Ernst, die Heiterkeit und selbst sehr feine Nuancen der zahlreichen Stimmungen wiederzugeben, die in sein reiches Gebiet gehören; er vermag einen auffallenden Unterschied zu machen zwischen der Freude eines Hirtenvolkes und der einer kriegerischen Nation, zwischen dem Schmerz einer Königin und dem

Kummer einer einfachen Bäuerin, zwischen einer ernsten und ruhigen Meditation und dem glühenden Schwärmen, das dem Ausbruch der Leidenschaften vorangeht. Ferner ist es klar, daß er den verschiedenen Völkern und selbst den einzelnen sozialen Ständen den ihnen eigentümlichen musikalischen Stil entlehnen und so den Gesang eines Gebirglers von dem eines Flachlandbewohners, die Serenade eines Abruzzenbriganten von der eines schottischen oder tiroler Jägers, den nächtlichen Zug von Pilgern mit mystischem Gebahren von dem eines Trupps vom Markte heimkehrender Ochsenhändler unterscheiden kann; ja, er vermag selbst so weit zu gehen, daß er die äußerste Brutalität, die Trivialität, das Groteske als Kontrast dem engelhaft Reinen, Edlen und Vornehmen gegenüberstellt. Aber wenn die Musik aus diesem ungeheuren Bereiche heraustreten will, muß sie notwendigerweise zu dem gesungenen, rezitierten oder gelesenen Wort ihre Zuflucht nehmen, um die Lücken auszufüllen, die sie innerhalb eines Werkes läßt, dessen Inhalt sich gleichzeitig an den Verstand und an die Phantasie wendet."

Von seiner eigenen Kunst bekennt er: „Die vorherrschenden Eigenschaften meiner Musik sind leidenschaftlicher Ausdruck, innere Glut, fortreißender Schwung des Rhythmus und Überraschung." Vor allem kommt es ihm darauf an, die ausgefahrenen Geleise zu vermeiden: er will neu sein. Innerhalb eines und desselben Werkes liebt er es, durch scharfe Gegensätze zu wirken. Denn „die Musik lebt nur vom Kontrast; eine weise angeordnete Mannigfaltigkeit ist ihre Seele, und in der Fähigkeit, dem Komponisten alle Mittel zur Erreichung dieser kostbaren Mannigfaltigkeit an die Hand zu geben, besteht hauptsächlich das Talent des geschickten Librettisten." Darum war die Reihenfolge, in der die einzelnen Sätze der alten Symphonieform aufeinander folgten, in jeder

Beziehung sehr glücklich, und eben deshalb ist es auch töricht, wenn man (wie Gluck) den Unterschied zwischen Rezitativ und ariosem Gesang verwischen will. Wenn die Musik mit der Dichtkunst zu gemeinsamer Wirkung sich verbindet, kann es sich nicht um ein Produkt aus zwei gleichwertigen Faktoren handeln. Vielmehr muß die Musik herrschen. Die poetische Idee muß immer dem unterworfen bleiben, was er »le sens musical« nennt. Wenn Gluck behauptet, die Aufgabe des dramatischen Komponisten bestehe lediglich darin, die im Libretto fertig vorliegende Zeichnung durch den Ton zu kolorieren, so begeht er einen prinzipiellen Irrtum. „Die Opernbühne, wie ich sie verstehe, ist in erster Linie ein ungeheures Musikinstrument" — mit diesen Worten gibt Berlioz der Überzeugung Ausdruck, daß die Oper nicht das Drama zu verwirklichen habe, sondern der Hauptsache nach ein rein musikalisches Kunstwerk sei.

Die Musik folgt auch da, wo sie an das dichterische Wort gebunden ist, ihren eigenen Gesetzen. Die eigentliche Schwierigkeit für den dramatischen Komponisten besteht darin, „die musikalische Form zu finden, jene Form, ohne die es keine oder doch nur eine zur Sklavin des Wortes herabgewürdigte Musik gibt. Das ist das Verbrechen Wagners; er will sie entthronen, ihre Sprache auf primitive Ausdrucksakzente reduzieren, indem er das System Glucks übertreibt (dem es selbst glücklicherweise nicht gelungen ist, seiner ruchlosen Theorie in der Praxis treu zu bleiben). Ich bin für die freie Musik". Beruht hierbei der Vorwurf, daß Wagner die Musik entthronen wolle, auf einem Mißverständnis, so zeigt sich eine faktische prinzipielle Verschiedenheit in der Ansicht, die beide Meister vom Wesen der musikalischen Form haben. Die Meinung des Bayreuther Meisters ging bekanntlich dahin, daß es im strengen Sinne des Wortes

absolut musikalische Formen, d. h. solche, die die Musik ohne Befruchtung durch eine außermusikalische Beziehung gewissermaßen durch Urzeugung aus sich selbst hervorgebracht hat, überhaupt nicht gebe. Alle unsere musikalischen Formen gehen ihrer Entstehung nach zurück einerseits auf die körperliche Bewegung, anderseits auf den Sprachvers. Nur weil sie sich im Laufe der Entwicklung von ihrem Mutterboden losgelöst und in der Überlieferung stereotypisiert haben, konnte der Glaube an absolut musikalische Formen entstehen. Es leuchtet somit ein, daß die Zahl der möglichen musikalischen Formen mit den herkömmlicherweise gebräuchlichen durchaus nicht erschöpft ist, daß vielmehr jederzeit deren neue entstehen können, sobald der Musiker sich rückhaltslos dem Dichter hingibt und den von ihm empfangenen Keim gemäß dem Wesen und der Eigenart seiner Kunst zur vollen Blüte entwickelt. Im Gegensatz hierzu sind für den Theoretiker Berlioz die absolut musikalischen, d. h. die überlieferten Formen die einzig möglichen.

Wenn wir aber nun mit dieser seiner Theorie die tatsächliche Praxis des schaffenden Künstlers vergleichen, so enthüllt sich uns wiederum der tiefe Widerspruch, an dem sein Produzieren krankt. Während er sich nämlich für die allgemeine Anlage eines musikalischen Satzes durchaus an das traditionelle Schema hält, geschieht es sehr oft, daß er auch als reiner Instrumentalkomponist im einzelnen seinem Programmdichter so sehr auf Schritt und Tritt folgt, daß er geradezu formlos, d. h. musikalisch unverständlich wird. Eben weil er innerhalb der Formen der sogenannten absoluten Musik Programmusik machen will, weil er davor zurückscheut, sich dem Dichter bedingungslos anzuvertrauen, um in der Liebesumarmung mit ihm die befruchtende Anregung zur organischen Entwicklung einer Form zu empfangen, die

zwar durch Außermusikalisches bedingt, in ihrem Wesen aber durchaus und rein musikalisch ist, — eben deshalb entsteht bei ihm nicht selten jene Inkongruenz zwischen dem absolut musikalischen Grundriß der Form und ihrem musikalisch unverständlichen, nur aus dem Programm zu erklärenden Detail.

Man hat Berlioz namentlich in Frankreich oft den Vorwurf gemacht, daß er Musik ohne Melodie mache, — was gewiß nur dann berechtigt ist, wenn man unter Melodie einzig und allein das versteht, was jeder Gassenjunge nach erstmaligem Hören nachpfeifen kann. Aber in jenem höheren Sinn, wo Melodie mit vielsagend ausdrucksvoller, das Gemüt unmittelbar ergreifender musikalischer Linienführung identisch ist, muß unser Meister als einer der ersten und größten Melodiker aller Zeiten gelten. Es ist wahr, seine Melodik ist sehr eigenartig, ja oft geradezu seltsam. Sie hat etwas Sprödes und es fehlt ihr manchmal an Flüssigkeit und Glätte. Aber gerade das verleiht ihr einen ganz besonderen Reiz. Berlioz, dessen Schreibweise sonst nicht eigentlich polyphon genannt werden kann, hatte als Spezialität eine ganz besondere Art kontrapunktischer Zweistimmigkeit ausgebildet. Zwei selbständige Melodien, von denen eine jede zuerst allein gehört worden war, in der Folge miteinander zu verbinden und gegeneinander zu führen, das ist für ihn ein Kunstmittel, mit dem er die allermächtigsten Wirkungen erzielt. Oft erklärt sich nun die zunächst schwerverständliche Sonderbarkeit gewisser Berliozscher Melodien daraus, daß sie schon von vornherein dazu bestimmt sind, zu zweien gleichzeitig aufzutreten. Der anfangs unbegreifliche Duktus solch einer Melodie wird sofort klar, wenn sie aus der Isolierung heraustritt und mit ihrer Schwestermelodie zu entzückendem Doppelreigen sich vereint.

Darf so Berlioz mit gutem Recht jenen Vorwurf, daß er ohne Melodie komponiere, entrüstet zurückweisen, so verrät sich darin, daß er auch bei dieser Gelegenheit es nicht unterlassen kann, einen Seitenhieb auf Richard Wagner abzugeben, eine gewisse Rückständigkeit. Wenn er meint: „Eine Schule, die Musik ohne Melodie macht, existiert gegenwärtig in Deutschland, und ich verabscheue sie", so passiert ihm der „Zukunftsmusik" gegenüber dasselbe Mißverständnis, dessen seine französischen Kritiker ihm selbst gegenüber sich schuldig gemacht hatten. Während er als Komponist sich vielfach von der traditionellen Tanzmelodie emanzipiert hat und zur freien Ausdrucksmelodie im Sinne Wagners fortgeschritten ist, hängt er als Kritiker und Theoretiker noch an dem alten Vorurteil, daß nur das die Bezeichnung Melodie verdiene, was ohne Rest durch zwei teilbar ist. Ja, er definiert einmal geradezu: „Melodie nennt man die musikalische Wirkung, die hervorgebracht wird durch die Aufeinanderfolge verschiedener in symmetrischen Phrasen angeordneter Töne."

Außer der Melodielosigkeit hat man Berlioz namentlich zwei Dinge immer wieder vorgehalten: seine lärmende Instrumentation und seine Vorliebe für das fratzenhaft Häßliche. Gegen beide Vorwürfe verwahrt er sich energisch. Schon im Jahre 1832 warnt ihn sein Freund Humbert Ferrand einmal vor der „Callotschen" Richtung, die er einschlagen zu wollen scheine. „Niemals", so beteuert ihm darauf der Meister, „werde ich ein Freund des Häßlichen sein, darüber kannst du dich beruhigen." Und noch weniger gegründet ist der Tadel, daß Berlioz den Lärm liebe. Gewiß hat er bisher unerhörte akustische Massenwirkungen angestrebt, und Monstre-Orchester und Monstre-Chöre sind die Lieblingsgegenstände seiner ausschweifenden Künstlerträume, deren gelegentliche Verwirk-

lichung ihn überglücklich machen kann. Aber man vergesse nicht, daß Berlioz' „Lärm" immer Größe hat, daß seine Extravaganzen auf diesem Gebiete durchaus in die ästhetische Kategorie des „Erhabenen" gehören. Den Lärm um seiner selbst willen und vor allem den kleinlich gemeinen Lärm, wie er in der italienischen Oper jener Zeit üblich war, hat der Meister gehaßt wie kaum etwas anderes. Die geistlose Anwendung der Blechinstrumente zur bloßen Klangverstärkung, das obstinate Markieren jedes rhythmischen Akzentes durch die große Trommel und ähnliche Dinge waren ihm in tiefster Seele zuwider. Endlich stehen bei Berlioz jenen akustischen Massenwirkungen genug solche Stücke und Stellen gegenüber, die ihren eigenartigen Reiz gerade der duftigen Zartheit und klaren Durchsichtigkeit seiner Instrumentation ihre Wirkung verdanken. Vergleicht man seine Partituren mit denen moderner, durch Richard Wagner beeinflußter Werke, so staunt man, wie sparsam, einfach und dünn er orchestriert. Im Gegensatz zu der heute üblich gewordenen „gedeckten" Art der Instrumentierung, die sich in Verdopplungen nicht genug tun kann, hat Berlioz eine Vorliebe für die solistische Anwendung der Orchesterinstrumente, wie für ganz schwache Klangmischungen. Der Lärm als solcher ist brutal und roh. Dagegen zeichnet sich die Instrumentation unseres Meisters gerade durch ihr unglaublich fein differenziertes Raffinement aus. Die Instrumentation zu „dematerialisieren", wie er einmal an Ferrand schreibt, darauf war von jeher das Bestreben des Komponisten der „Fee Mab" gerichtet gewesen.

Wenn Berlioz sich niemals gebeugt hat vor der »beauté de convention« und keine Bedenken trug, gelegentlich auch einem anerkannten Meisterwerke gegenüber zu bekennen, daß es ihm nicht sympathisch sei, so war der Ausdruck

seiner Begeisterung um so glühender bei **den** Schöpfungen, die ihm wirklich ans Herz gewachsen waren. Wie kann er schwärmen, wenn er auf Gluck, Beethoven oder Weber zu sprechen kommt. Und — was namentlich in heutiger Zeit beherzigt und nachgeahmt zu werden verdiente — wie ernst nimmt er es mit den Pflichten der Pietät, die wir den Werken eines großen Mannes schulden. Wenn ein Fétis die Dreistigkeit hat, an den Symphonien Beethovens „Verbesserungen" vorzunehmen, brandmarkt er ihn vor aller Welt im öffentlichen Konzertsaale (im Text des „Lelio"), obgleich er weiß, daß er sich damit einen der einflußreichsten Kritiker zum unversöhnlich erbitterten Feinde macht. Wenn eine Künstlerin wie Mme Viardot sich erlaubt, die Partie der Alceste ihrer Stimme anzupassen (es handelte sich um Transpositionen und Punktierungen), so scheut er sich nicht, selbst dem Grafen Walewski vor den Kopf zu stoßen, obwohl von ihm die Aufführung seiner „Trojaner" an der großen Oper abhing. „Solche Dinge sind unvereinbar mit den Überzeugungen, zu denen ich mich mein ganzes Leben hindurch bekannt habe", — mit diesen stolzen Worten lehnte er es ab, unter jenen Umständen die Neueinstudierung des Gluckschen Werkes an der Oper zu leiten. Ja, seine Gewissenhaftigkeit in Sachen der Buchstaben-Pietät geht manchmal bis zur Pedanterie. An einer Stelle der Armide hatte Meyerbeer ein eingestrichenes d der zweiten Violinen als Doppelgriff-Einklang spielen lassen. Berlioz erzählt das in seinen Memoiren und ist zunächst von der dadurch erzielten Wirkung so befriedigt, daß er seine Zustimmung zu dieser Ausführungsnuance gibt. Aber später fügt er seinen Worten eine Anmerkung bei, in der er sagt: „Ich hatte unrecht, als ich das schrieb. Gluck kannte so gut wie Meyerbeer den Effekt des Doppelgriff-Einklangs, und wenn er diese Ausführungsnuance nicht anwenden wollte, so

hat niemand die Berechtigung, sie in sein Werk hineinzukorrigieren.“ Das mag vielleicht allzu penibel erscheinen. Aber ich wiederhole es: die Gesinnung, die sich in diesen Worten ausspricht, sie sollte als leuchtendes Beispiel aufgestellt werden in einer Zeit, wo das Streichen, Abändern der Instrumentation und sonstiges „Verbessern“ zu den Lieblingsbeschäftigungen eines jeden Kapellmeister-Lehrlings gehört, mit denen er auch vor den erhabensten Meisterwerken nicht zurückhält.

Nicht der glänzende Stil, nicht das scharfe Urteil und die Fülle der Anregung und Belehrung, die uns aus Berlioz' Schriften entgegenströmt, ja nicht einmal das Interesse an der ungewöhnlichen Persönlichkeit des Autors, die sich in seinen literarischen Werken fast ebenso charakteristisch offenbart wie in seinen musikalischen, — das alles ist nicht das, was eigentlich den ganz unschätzbaren Wert des Schriftstellers Berlioz ausmacht. Seine höchste Bedeutung liegt darin, daß er auch mit dem Wort stets den Glauben bekannt hat, für den er als Künstler gelebt und gestritten hat, daß auch vom Schriftsteller gilt, was Théophile Gautier am Grabe seines Freundes ausgesprochen hat: „Noch niemand hat je der Kunst eine unbedingtere Hingebung gewidmet, niemand ihr so vollständig sein Leben geopfert. In unserer Zeit, wo alles schwankt und zweifelt, wo feige Nachgiebigkeit gegen andere und Verrat am eigenen Ich an der Tagesordnung sind, und wo man bei der Jagd nach dem Erfolg in der Wahl der Mittel sich so wenig wählerisch zeigt, hat Berlioz keinen Augenblick dem elenden Versucher sein Ohr geliehen, der in schwachen Stunden dem Künstler naht und ihm seine klugen Ratschläge in die Ohren raunt. Sein Glaube blieb fest, und selbst in den traurigsten Zeiten, trotz Gleichgültigkeit, Spott und Armut kam ihm niemals der Gedanke, die Gunst der Menge durch eine triviale Melodie, durch einen

gemeinen Gassenhauer zu erkaufen. Allem zum Trotz blieb er seinem Begriff des Schönen treu: ob er ein großes Genie war, darüber kann man noch streiten — denn Meinungsverschiedenheiten wird es immer geben — aber niemandem wird es einfallen zu leugnen, daß er ein großer Charakter gewesen ist.“

VIII.

Die klassizistische Reaktion.

Das Jahr 1842 markiert in der künstlerischen Laufbahn Berlioz' einen Einschnitt, der sie in zwei deutlich voneinander unterschiedene Perioden teilt. Nachdem die Erlangung des Rompreises 1830 seine Studienzeit abgeschlossen hatte, begann der nur in seinem Anfang durch das unfreiwillige Intermezzo des italienischen Aufenthalts (1831—1832) unterbrochene Kampf um die Anerkennung seiner neuen Kunst, den er, wie natürlich, vorerst ausschließlich in Paris führt. Dieser Kampf ist heiß, aber zunächst nicht aussichtslos. Berlioz erregt gewaltigen Anstoß mit seiner revolutionären Romantik, aber er findet auch begeisterte Anhänger und Freunde. Er wird von der Zeitströmung getragen, die auch in der Literatur und Malerei auf ein dem seinen innerlich verwandtes romantisches Kunstideal gerichtet ist. Wenn nicht allgemeine Zustimmung, so erweckt er doch allgemeines Aufsehen, und mit jedem Jahre scheint er an Boden zu gewinnen. Da bringt die Niederlage des „Benvenuto Cellini“ (1838) einen Rückschlag. Das Werk, von dem er sich den endgültigen Sieg seiner Kunst erhofft hatte, bringt den Kampf wohl zu einer vorläufigen Entscheidung, aber leider nicht in dem erwünschten Sinne. Während der nächsten Jahre gelangt der Meister immer mehr zu der Einsicht, daß er es zu einem vollen Triumph in Paris vorderhand nicht werde bringen können. Er entschließt sich, den Schauplatz

des Kampfes ins Ausland zu verlegen, oder richtiger gesagt: aufs Ausland auszudehnen. Denn während er in der Fremde sucht, was ihm seine Landsleute immer noch versagt hatten, gibt er Paris keineswegs ganz auf. Der zweite, mit dem Jahre 1842 beginnende Abschnitt seiner Künstlerkämpfe ist dadurch charakterisiert, daß er sich gleichzeitig auf verschiedenen Kriegstheatern abspielt. Von ihnen ist Deutschland neben Paris das wichtigste. Wir haben gesehen, wie in unserem Vaterland anfänglich die Verhältnisse für Berlioz sehr günstig lagen, wie aber auch hier verschiedene Umstände seinem raschen Durchdringen hindernd im Wege standen, ja wie der Fortgang der deutschen Berlioz-Propaganda ihren ersten vielverheißenden Anfängen keineswegs entsprach.

Etwa um das Jahr 1854 machen sich die ersten Anzeichen bemerkbar, daß der Meister den Kulminationspunkt seiner Laufbahn überschritten hat, daß er anfängt, die Hoffnung auf einen von ihm selbst noch zu erlebenden Sieg seiner Sache aufzugeben, und ganz allmählich des aussichtslosen Kampfes müde wird. Das große Werk, mit dem er den Zenit seines künstlerischen Schaffens erreicht, „Fausts Verdammung“, wird nicht nur in Paris vom Publikum abgelehnt (1846), auch in Deutschland findet es starken Widerstand, der sich in erster Linie gegen die Art und Weise richtet, wie Berlioz den Goetheschen Faust für seine Zwecke sich zurecht gemacht hatte. Die mit dem Jahre 1847 anfangenden Versuche, in England festen Fuß zu fassen, schlagen fehl, „Benvenuto Cellini“ macht in London gänzliches Fiasko (1853), und auch die Aussicht, als Hofkapellmeister nach Dresden berufen zu werden, findet keine Verwirklichung (1854). Es beginnt das dritte, das Schluß-Stadium des großen Kampfes. Wie am Anfange der zweiten, so steht auch am Anfange dieser dritten Periode ein wichtiges Er-

eignis seines privaten Lebens. Seine erste Frau, von der er sich getrennt hatte, als er seine erste Künstlerreise ins Ausland antrat (1842), stirbt in demselben Jahre (1854), in das wir den Beginn der letzten Periode gesetzt haben. Um dieselbe Zeit vollendet der Meister das Manuskript seiner Memoiren: er fängt an abzuschließen; der bis dahin vorwärts in die Zukunft gerichtete Blick wendet sich rückwärts in die Vergangenheit. Er zieht die Summe seines Lebens, und das Resultat, das er errechnet, ist traurig genug: alles in allem eine ehrenvolle, aber unbestreitbare Niederlage, an der die vielen und großen Teilerfolge, die er im Laufe der Zeit errungen, nicht allzuviel verändern können. Immer mehr greift nun eine trübe Resignation in Berlioz' Seele Platz, die Überzeugung, daß der endliche Sieg, wenn er auch nicht ausbleiben könne, für ihn selbst doch zu spät kommen werde. Nicht als ob er die Flinte ins Korn geworfen und den Kampf feige aufgegeben hätte. Nein, er streitet mutig weiter, bis ihn die physischen und geistigen Kräfte verlassen. Was ihn aber jetzt noch ausharren läßt, das ist nicht mehr die Hoffnung auf Sieg, sondern das Bewußtsein der Pflicht und das Gefühl: „Ich kann nicht anders". Treu seinem Fahneneide, schlägt er sich auch dann noch mutig weiter, wenn er weiß, daß er auf „verlorenem Posten" steht. Denn wenn einer, gehörte er zu der alten Garde, die sich zu dem stolzen Wahlspruche bekennt: Tod, aber kein Kapitulieren! —

Längst ist bemerkt worden, daß auch Berlioz' Schaffen während der letzten 15 Jahre seines Lebens durch einen Zug charakterisiert ist, der es von dem der früheren Zeit deutlich erkennbar abhebt. Schon im Jahre 1862 findet Richard Pohl durch „Beatrice und Benedikt" aufs neue bestätigt, „was wir aus einzelnen Teilen seiner Symphonien sowie vor allem aus der »Enfance du Christ« längst herausgehört haben, daß in Berlioz stets ein Stück

von einem Klassiker verborgen war, welcher mit den Jahren mehr und mehr (man kann sagen: seitdem er Membre de l'Institut geworden) zutage gekommen ist." Und auch Adolphe Jullien konstatiert in seinem kleineren Werke (1882) »un bel accès de classicisme« bei dem späteren Berlioz.

Das musikalische Denken und Empfinden des Meisters war ausgegangen von Gluck und Spontini. Dann hatte die Bekanntschaft mit Beethoven und Weber ihm die neue Welt der musikalischen Romantik erschlossen und Herz und Hirn zu jener Fieberglut entflammt, aus der seine ersten großen Werke gleich wilden Feuergarben jäh emporloderten. Aber wie sein Gefühl im Alter zurückkehrt zu jener ersten Jugendliebe, die ihn als 12jährigen Knaben in der Heimat einst beseelt hatte, so scheint es, als ob auch dem Künstler die Vorbilder seiner Frühzeit wieder näher getreten seien, da seine Lebenssonne sich gen Abend neigte.

Diese klassizistische Reaktion im Schaffen des älteren Berlioz ändert selbstverständlich nicht das geringste an unserer Auffassung des Meisters als Typus des echten Romantikers. Denn gerade dieser Schlag des Romantikers, den Berlioz repräsentiert, würde ja nicht das sein, was er ist, wenn er nur sich selbst und nicht zugleich auch das Gegenteil seiner selbst in sich enthielte. Es liegt tief in seinem widerspruchsvollen Wesen begründet, daß nicht nur im einzelnen, sondern auch in der Totalität seines Wollens die These untrennbar fest an die Antithese geknüpft ist, daß die eine der anderen stets zur Seite geht, jeden Augenblick bereit, hervorzutreten, wenn es jener einfallen sollte, für einen Augenblick zurückzuweichen. Die Dialektik der romantischen Natur gipfelt darin, daß der echte Romantiker eben als Romantiker gleichzeitig auch das Widerspiel des Romantikers, nämlich Klassizist sein muß. Die Art und Weise, wie dieser potentiell

stets vorhandene Gegensatz faktisch in die Erscheinung tritt, ist freilich sehr verschieden. Während der eine Romantiker, wenn die klassizistische Kehrseite seiner Natur ans Tageslicht empordrängt, zum Abtrünnigen wird, der die Ideale seiner Jugend verleugnet und die bisher verehrten Götterbilder in Trümmer schlägt, so daß sein ganzes Leben in zwei völlig disparate Teile auseinander fällt, gelingt es dem anderen, die klassizistische und die antiklassizistische Tendenz seines künstlerischen Strebens bis zu dem Grade miteinander zu vermitteln und zu versöhnen, daß es wenigstens den Anschein hat, sie seien zu einer bruchlosen Einheit verschmolzen. Bei Berlioz tritt weder das eine noch das andere ein. Weder bedeutet seine Altersperiode einen Abfall von den romantischen Idealen, zu denen er sich sein ganzes Leben lang bekannt hatte, noch auch einen harmonischen Ausgleich zwischen den beiden antagonistischen Richtungen seines Wollens, der analog dem Gesetze vom Parallelogramm der Kräfte die entgegengesetzten Strebungen in ihrer Diagonallinie vereinigt hätte. Vielmehr findet nur so etwas wie eine Verlegung des Schwerpunktes statt.

In den ersten beiden Perioden des Berliozschen Schaffens ist der Romantiker obenauf, während der Klassizist sich im Hintergrunde hält und nur selten einmal deutlicher erkennbar durchschimmert. Dagegen ist es für jene spätere Zeit charakteristisch, daß der Klassizist, wenn nicht die Oberhand gewinnt, so doch in wesentlich stärkerer Betonung hervortritt und zur Geltung gelangt. Dabei verschwindet das spezifisch Romantische keineswegs, ja man kann nicht einmal sagen, daß es wesentlich abgeschwächt und gemildert würde. Nur spielt es jetzt nicht mehr die Hauptrolle; und das speziell für Berlioz charakteristische Moment an dem gegenseitigen Verhältnis seiner romantischen und klassizistischen Tendenz bleibt nach wie vor das, daß die beiden

Gegensätze unvermittelt nebeneinander herlaufen, daß es zu keiner bewußt reflektierten Auseinandersetzung zwischen ihnen kommt. Warum aber gerade im Alter der klassizistische Trieb an Einfluß und Bedeutung zunimmt, wieso er gerade im Abnehmen und Schwächerwerden der schöpferischen Gesamtkraft erstarkt, das ist eine zu allgemeine und psychologisch wie physiologisch zu leicht deutbare Erscheinung, als daß es nötig wäre, darüber auch nur ein Wort zu verlieren.

War so das, was wir die klassizistische Reaktion im Schaffen Berlioz' nennen, im Wesen seiner Persönlichkeit und ihrer Entwicklung selbst begründet, so kam überdies noch eine Reihe äußerer Veranlassungen hinzu, um den Meister in dieser seiner Altersrichtung zu befestigen. Von ihnen ist die weitaus wichtigste der Gegensatz zu der in Deutschland aufkommenden „Zukunftsmusik“, in den sich Berlioz je länger, desto mehr ganz unwillkürlich gedrängt sah. Gehört es doch zur Psychologie der Taktik selbst— und zwar der geistigen ebensosehr wie der militärischen —, daß entsprechend dem Zu-weit-gehen und Über-das-Ziel-hinausschießen, zu dem der Ungestüm der Aggressive nur allzuleicht verleitet, die Defensive gern dem entgegengesetzten Extrem verfällt, daß sie im Zurückweichen das Maß des unbedingt Notwendigen überschreitet und Positionen aufgibt, die sich sehr wohl noch hätten halten lassen. Weil Berlioz so ungeheuer viel daran lag, daß seine künstlerischen Bestrebungen nicht mit denen eines Wagner und Liszt zusammengeworfen würden, war er gezwungen, die nach rückwärts gerichtete Seite seines Wesens hervorzukehren und die Wurzeln bloßzulegen, durch die seine romantische Kunst mit der klassischen Vergangenheit zusammenhing.

Und wie in seinem Schaffen, so zeigte sich nun auch in seinem anderweitigen künstlerischen Wirken, daß er auf die Ideale seiner vorromantischen Zeit zurückgriff. Während

im Jahre 1841 seine liebevolle und gewissenhafte Adaptierungsarbeit dem Einzuge des Weberschen „Freischütz“ in die Pariser Große Oper den Weg geebnet hatte, sehen wir ihn jetzt in derselben Weise für eine Renaissance der Gluckschen Opern wirken. 1859 bearbeitet er den „Orpheus“ für das Théâtre lyrique, leitet die Einstudierung und empfindet eine tiefe Genugtuung, als er durch einen vollen Erfolg für seine Mühe belohnt wird. Freilich mußte es dabei geschehen, daß Mme Viardot, die geniale Darstellerin der Titelpartie, der dieser Erfolg mit in erster Linie zu verdanken war, und die er selbst als Dido für seine „Trojaner“ ausersehen hatte, Willkürlichkeiten, ja Abänderungen des vorgeschriebenen Notentextes in der Wiedergabe ihrer Rolle sich erlaubte, die bei Berlioz' peinlicher Gewissenhaftigkeit in dergleichen Dingen eine völlige Entfremdung zwischen ihm und der als Dido nun nicht mehr in Betracht kommenden Sängerin zur Folge hatten. Als daher im Jahre 1861 an ihn das Ersuchen gestellt wurde, die „Alceste“ in ähnlicher Weise für die Große Oper zu bearbeiten, weigerte er sich, weil die Titelpartie für Mme Viardots Stimmlage umgeschrieben werden mußte —, ließ sich aber schließlich doch dazu bewegen, wenn auch nicht, wie man gewünscht hatte, die Proben selbst zu leiten, so doch die Einstudierung mit seinem Rate zu unterstützen. —

Die erste vorübergehende Spur einer Abwendung von der äußersten Extravaganz seiner Jugendromantik zeigt sich bei Berlioz bereits Mitte der dreißiger Jahre, da er in dem Kreise verkehrte, der sich um Alfred de Vigny geschart hatte. Bildete doch gerade der Dichter des »Chatterton« damals den Mittelpunkt eines Reaktionsversuches gegen die Tollheiten der romantischen Schule. Doch ist in dem Schaffen unseres Meisters von antiromantischer Stimmung zu jener Zeit noch nicht allzuviel zu

merken, und wenn er sich um ein Geringes gemäßigt hatte, so kehrte er sicher mit „Fausts Verdammung“ zur allerwildesten Romantik zurück. Ja, fast scheint es, als ob es erst eines zufälligen Anstoßes bedurft hätte, um Berlioz auf jenen Pfad zu weisen, den er dann mit wachsender Entschiedenheit und Bewußtheit in dem letzten Dezennium seines Schaffens verfolgte.

Im Jahre 1850 traf es sich einmal, daß der Meister im Freundeskreis, während die anderen Karten spielten, einen momentanen Einfall flüchtig aufs Papier warf. Der archaistische Charakter dieser paar Takte reizte ihn zu einer drolligen Mystifikation. Er führte die Skizze aus, legte ihr einen passenden Text unter und ließ die kleine Zufallskomposition in einem Konzert der Société Philharmonique als das aus dem Jahre 1679 stammende Werk des Pierre Ducré, eines erdichteten Kapellmeisters der Sainte-Chapelle, aufführen. Die Täuschung gelang vollkommen. Das Stück entzückte allgemein, und manchem erging es wie jener Dame, die meinte: hier habe sich wieder einmal gezeigt, wie weit die modernen Komponisten hinter den alten Meistern zurückständen, vor allem solche Narren wie Berlioz, dem es niemals gelingen würde, derartiges zustande zu bringen. Dieser „Hirtenchor“ war der unscheinbare Keim, aus dem im Laufe der nächsten Jahre die »trilogie sacrée: L'Enfance du Christ« erwachsen sollte, diejenige Schöpfung des Meisters, mit der er in seine letzte Schaffensperiode eintritt. Von den drei Teilen, aus denen das Ganze besteht, wurde der mittlere, der eben jenen Chor enthält, noch im Jahre 1850 vollendet und unter dem Titel „Die Flucht nach Ägypten“ im Dezember 1853 zu Leipzig zum ersten Male aufgeführt. Im Jahre 1854 folgten die beiden anderen Teile: „Der Traum des Herodes“ und „Die Ankunft in Sais“. Die erste Aufführung der vollständigen Oratorien-Trilogie fand am

10. Dezember 1854 in Paris statt und bedeutete einen glänzenden Erfolg. Publiziert wurde das Werk im folgenden Jahre als Opus 25.

„Mehrere Beurteiler", so äußert sich Berlioz selbst über „Die Kindheit Christi", „haben in dieser Partitur eine gänzliche Umwandlung meines Stils und meiner Richtung entdecken wollen. Nichts ist weniger begründet als diese Meinung. Der Gegenstand meines Oratoriums hat natürlicherweise eine naive und sanfte Musik bedingt, die eben dadurch dem Geschmack und der Intelligenz des Publikums besser entsprach; überdies mochten dieser Geschmack und diese Intelligenz inzwischen wohl auch einige Fortschritte gemacht haben. Jedenfalls hätte ich ‚Die Kindheit Christi' vor zwanzig Jahren genau ebenso geschrieben." Man kann dem Meister darin völlig recht geben und doch die Anschauung aufrecht erhalten, daß in der Oratorien-Trilogie ein von dem früheren in vieler Hinsicht gänzlich verschiedener Berlioz zutage trete. Ist es doch mehr als wahrscheinlich, daß der Berlioz von 1830 ein solches Sujet überhaupt nicht gewählt haben würde. Und umgekehrt wäre selbstverständlich ein Hexensabbat vom Jahre 1854, wenn er einen komponiert hätte, kaum zahmer ausgefallen, als der im Finale der Fantastique. Daß aber der Meister jetzt keine Hexensabbate mehr komponierte, sondern an frommen Oratorien mit naiven Hirtenchören Gefallen fand, das hat man mit Recht auffallend gefunden.

So reizvoll und charakteristisch die Musik zur „Kindheit Christi" ist und so sehr man es bedauern mag, daß sie so selten gespielt wird, ungleich bedeutender sind jedenfalls die beiden Opernwerke, mit denen Berlioz sein gesamtes Schaffen zum krönenden Abschluß brachte. Als er am Anfang seiner Laufbahn durch dramatische Erfolge einen raschen Sieg seiner Sache hatte erzwingen wollen,

dachte er daran, gleichzeitig eine komische und eine tragische Oper auf die Bühne zu bringen. Der kühne Plan gelangte nicht zur Ausführung; die beiden Projekte verschmolzen zu einem, — und statt zweier Werke entstand nur der herrliche „Benvenuto Cellini", an dem sein Autor so wenig Freude erleben sollte. Nun da sich Berlioz am Ende seines Schaffens noch einmal dem Theater zuwendet, findet jener Gedanke der gleichzeitigen Ausführung zweier paralleler Opern, einer ernsten und einer heiteren, seine späte Verwirklichung. Aber während der „Cellini" ein Werk der Jugend ist, das kühn in die Zukunft weist, ein früher Vorbote und Vorläufer all des Großen und Gewaltigen, was die musikalisch-dramatische Kunst im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich noch erkämpfen sollte, haben wir es bei „Beatrice und Benedikt" und den „Trojanern" mit zwei ausgesprochenen Altersschöpfungen zu tun, — Altersschöpfungen zwar nicht in dem Sinne, daß sie ein Nachlassen der gestaltenden Kraft des Künstlers verrieten, wohl aber insofern sie nicht vorwärts in die Zukunft, sondern rückwärts in die Vergangenheit zeigen. Es sind Spätwerke, die eine über mehr als ein Jahrhundert sich erstreckende kunstgeschichtliche Entwicklung zum Abschluß bringen, indem sie ihre Ergebnisse zusammenfassen, gewissermaßen ihre Summe ziehen. Die tragische französische Oper hatte in dem Deutschen Gluck ihren größten Meister gehabt. Der Geist eines die Antike wesentlich pathetisch-rhetorisch fassenden Klassizismus war ihr eigentümlich. Und dieser Geist ist es, der in dem Schöpfer der „Trojaner" seinen letzten Vertreter fand. Dieses Werk ist der äußerste Ausläufer der Gluckschen Richtung. Es bezeichnet den Höhepunkt dessen, was innerhalb der Gattung der musikalischen »tragédie« überhaupt zu erreichen war. Mit ihm hat Berlioz den verehrten Meistern seiner Jugend Gluck und Spon-

tini ein Denkmal der Bewunderung und Dankbarkeit auf ihrem eigenen Gebiete errichtet, indem er sich zu ihnen und zu ihrer Kunst bekannte zu einer Zeit, wo der skrupelloseste Eklektizismus gerade auf den Brettern der französischen Opernbühne seine lärmendsten Triumphe feierte.

Eine ähnliche Stellung wie „Die Trojaner“ nimmt „Beatrice und Benedikt“ innerhalb der Entwicklungsgeschichte der komischen Oper ein. Das heitere Singspiel war neben der musikalischen »tragédie« der andere originale Zweig, den der Geist der französischen Nation am Baume der dramatischen Musik getrieben hatte. Wie dort rhetorisches Pathos und heroische Würde, so war hier die spezifisch französische Gabe des »esprit« die eigentliche Seele der ganzen Gattung. Und dieser Esprit, von dem die Franzosen gegenwärtig selbst schon klagen, daß er ihnen immer mehr verloren gehe, er ist es, der uns auch aus Berlioz' komischer Oper so köstlich erfrischend entgegenweht. Wenn schon zu Lebzeiten Berlioz' Männer wie Rossini und dann vollends Meyerbeer, Halévy usw. die französische Oper dem echten Geiste der Nation vollkommen entfremdet und zu einem aus den heterogensten Elementen zusammengebrauten sensationellen Schaustücke von ausgesprochen „internationalem“ Charakter gemacht hatten, so ist nach seinem Tode die französische Musik ganz unter ausländischen Einfluß geraten. Ob dieser Einfluß in der Zukunft einmal mit dem angeborenen Denken und Empfinden des Volkes zu einer organischen Einheit verschmelzen wird, bleibt abzuwarten. Bis dahin kann man sagen, daß die „Trojaner“ und „Beatrice und Benedikt“ die letzten echt französischen Opern gewesen sind: trotz aller fremden Beeinflussung, die ja gewiß gerade bei einem Berlioz am allerwenigsten zu verkennen ist, wurzeln diese beiden Werke fest in der besten

Tradition des Landes als die Produkte einer wahrhaft bodenständigen künstlerischen Kultur. —

Mr. Bénazet, der Pächter der Baden-Badener Spielbank, »le roi de Bade«, wie man ihn nicht mit Unrecht nannte, hatte Berlioz aufgefordert, für die Einweihung des in dem berühmten Kurorte neuerbauten Theaters eine komische Oper zu schreiben. Jeder Akt sollte ihm mit 4000 Francs, die Leitung der ersten Aufführung überdies mit 1000 Francs honoriert werden. Der Meister erinnerte sich, daß er bereits im Jahre 1833 einmal die Absicht gehabt hatte, Shakespeares Komödie „Viel Lärm um nichts" als komische Oper zu bearbeiten. Er griff auf diesen früheren Plan zurück und entwarf sich selbst ein zweiaktiges Libretto, in dem er die lustige Bekehrungsgeschichte der beiden Ehefeinde Beatrice und Benedikt in ziemlich genauer Anlehnung an die Originaldichtung behandelt. Im Jahre 1860 begonnen, war das graziöse und geistvolle Werk 1862 beendet und erlebte seine erste Aufführung am 9. August in Baden. Gleich nach der erfolgreichen Première übersetzte Richard Pohl die Oper ins Deutsche. Inzwischen hatte Berlioz noch zwei Stücke hinzukomponiert, und in dieser definitiven Gestalt erschien „Beatrice und Benedikt" am 10. April 1863 auf der Weimarer Hofbühne. Witz und Grazie, duftige Poesie und entzückende Anmut wetteifern in diesem köstlichen Werke miteinander zur Hervorbringung eines Ganzen, das allerdings nicht eigentlich stark, dafür aber um so vornehmer und intimer wirkt. Ja, wenn die Partitur nichts anderes enthielte, als das himmlische Notturnoduett von Hero und Ursula, mit dem der erste Akt schließt, durch diese eine Nummer wäre „Beatrice und Benedikt" schon ein unsterbliches Werk.

Wie bei „Beatrice und Benedikt" bedurfte es auch bei den „Trojanern" einer äußeren Anregung, um Berlioz,

der bereits mit seinem Schaffen abgeschlossen hatte, zu der neuen Arbeit zu bewegen. Eines Tages äußerte der Meister in Weimar zu der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, Liszts geistvoller Freundin, daß das zweite und vierte Buch von Virgils Aeneide einen prächtigen Opernstoff abgeben würde. Die Fürstin ist sofort Feuer und Flamme für diese Idee und läßt nicht mehr nach, bis Berlioz ihr versprochen hat, die Oper zu schreiben. Und auch im Verlaufe der Arbeit ist es der tröstende und ermahnende Zuspruch dieser seltenen Frau, der ihn immer wieder aufrichtet, wenn seine Hand ermatten will im Vorgefühl der Sorgen, Aufregungen und Leiden, die er im Gefolge des neuen Werkes unausbleiblich heraufziehen sieht. Das Textbuch verfaßte Berlioz wiederum selbst. Wenn er aber bei „Beatrice und Benedikt" ein schon dramatisiertes Vorbild hatte, dem er sich in der Führung der Handlung mehr oder minder genau anschließen konnte, stand er hier als Dramatiker ganz auf eigenen Füßen. Shakespeare war der große Zauberer, mit dessen Hilfe er den Geist Virgils beschwören und auf die Szene bannen wollte. Der Sänger der Aeneide inspirierte ihn für den dichterischen Inhalt, der große Brite für die dramatische Form seiner Dichtung. Er verfaßte die Dichtung im Laufe des Jahres 1856, und bereits 1858 war auch die Musik in der Hauptsache beendet. Das »poème lyrique«, wie er es nannte, umfaßte zwei Teile: eine dreiaktige Oper „Die Eroberung Trojas", und eine fünfaktige „Die Trojaner in Karthago".

Nach dem Abschluß der Partitur begann die, wenn nicht wichtigere, so doch jedenfalls schwierigere Arbeit, das Werk zur Aufführung zu bringen. Er hatte von allem Anfang an die reichen künstlerischen Mittel der großen Oper im Auge gehabt, und auf sie richteten sich denn zunächst auch seine Hoffnungen. Wir wissen, daß Berlioz

— soweit von politischen Überzeugungen bei einer so ausgesprochenen Künstlernatur überhaupt die Rede sein kann — enragierter Bonapartist war. Die Begeisterung für den Onkel hatte er auf den Neffen übertragen; und während er der Republik wenig Sympathie entgegengebracht hatte, obgleich sie ihm eigentlich keinen Grund zu berechtigter Klage gab, meinte er nun, daß der Kaiser ihm dasselbe sein werde, was einst der erste Napoleon seinem Lehrer Lesueur gewesen war. Wie damals „Ossian“, sollten jetzt „Die Trojaner“ durch ein kaiserliches Machtgebot zum Leben erweckt werden. Dabei vergaß Berlioz nur das eine, daß Lesueur als kleiner Künstler einem großen Herrscher gegenüber gestanden war, während er es gerade umgekehrt als großer Künstler mit einem kleinen Herrscher zu tun hatte. Seine Hoffnungen wurden schmählich betrogen. Alle Anstrengungen, sein Werk in der großen Oper zur Aufführung zu bringen, blieben vergeblich. Und als gar Richard Wagner nach Paris kam und mit seinem deutschen „Tannhäuser“ an der Stätte nationaler Kunstpflege seinen Einzug hielt, die ihm, dem Franzosen, verschlossen geblieben war, wandte er sich indigniert von der Oper ab und akzeptierte das Anerbieten seines Freundes Carvalho, der ihn gebeten hatte, ihm „Die Trojaner“ für sein Théâtre lyrique zu überlassen. Das war ein neues Unternehmen, eine Bühne zweiten Ranges, deren Leiter sich zwar alle Mühe gab, den hohen künstlerischen Anforderungen Berlioz’ zu entsprechen, der aber begreiflicherweise doch nicht imstande war, das Unmögliche möglich zu machen. Die zur Verfügung stehenden Mittel waren für eine vollständige Aufführung der „Trojaner“ in jeder Beziehung ungenügend. Und so mußte sich Berlioz schweren Herzens dazu verstehen, in eine Verstümmelung seines Werkes einzuwilligen. Der erste Teil „Die Eroberung Trojas“ blieb ganz weg, und den „Trojanern in

Karthago" wurde ein die Vorgeschichte resumierender Prolog vorangeschickt, dem dann die fünf Akte in arg beschnittener Gestalt folgten. So erlebte des Meisters letzte Schöpfung am 4. November 1863 ihre erste Aufführung. Der Erfolg schien zunächst ganz gut zu sein. Erst die auf die Première folgenden Aufführungen zeigten, daß es nur ein von den Freunden des Künstlers zu einiger Wärme gesteigerter succès d'estime gewesen war. Man nahm noch verschiedene weitere Streichungen vor; aber auch diesem Torso gelang es nicht, das Interesse des Pariser Publikums dauernd zu fesseln. Das Werk erreichte am 20. Dezember seine 21. Aufführung; aber damit war es auch aus. Es war nicht länger mehr zu halten. Berlioz selbst sollte seine „Trojaner" niemals vollständig hören. Erst 27 Jahre nach der Pariser Aufführung der „Trojaner in Karthago" erstand auch der erste Teil zu lebendigem Bühnendasein. Felix Mottl, der begeisterte Berlioz-Interpret, der, abgesehen von Liszt, mehr als irgend ein anderer für den Ruhm des französischen Meisters in Deutschland gewirkt hat, erwarb sich das preisenswerte Verdienst der ersten unverstümmelten Wiedergabe von Berlioz' letzter Opernschöpfung. Im Dezember 1890 hielten „Die Trojaner" an der Karlsruher Hofbühne ihren Einzug und haben sich von da aus allmählich auch weiter in Deutschland verbreitet.

Die romantische Auffassung eines antiken Stoffes, die Virgilsche Aeneide, hindurchgegangen durch das Temperament eines modernen Künstlers, — das bezeichnet den eigenartigen Kontrast, der die Berliozschen „Trojaner" so merkwürdig macht. Wie dieser Kontrast schon in der Dichtung zum Ausdruck gelangt, die inhaltlich dem römischen Sänger ziemlich genau folgt, während sie in der dramatischen Form ersichtlicherweise durch Shakespeare beeinflußt ist, so erhält auch die Musik durch diesen

Gegensatz ihren besonderen Charakter. Auch in den „Trojanern“ ist der Musiker Berlioz im Grunde genommen noch durchaus der alte Romantiker, der er zeitlebens gewesen war. Aber schon der antike Stoff mußte es ihm nahelegen, die Gluckschẹ Oper sich zum stilistischen Vorbilde zu wählen. Er gießt seine innerlich romantische Musik in eine klassizistische Form. Und wie von jeher die musikalische Romantik des Meisters auf dem Gebiete der Instrumentalmusik sich besonders scharf ausgeprägt hatte, so sehen wir, wie auch bei seinem letzten Werke die Anlehnung an Gluck im vokalen Teil der Komposition besonders markant zutage tritt, während die Orchesterbehandlung viel weniger von klassizistischen Tendenzen verspüren läßt.

Der von Berlioz behandelte Stoff geht fast durch die ganze Geschichte der Oper hindurch, die »Didone abbandonata« ist eines jener wandelnden Gespenster, die im Verlauf der Entwicklung des musikalischen Dramas immer wieder auftauchen. Zu ungezählten Malen ist das tragische Liebesschicksal der sagenhaften Gründerin Karthagos musikalisch behandelt worden. Und fast scheint es, als ob es mit derartigen Stoffen gerade so bewandt sei wie mit allem Geisterspuk. Sie gehen solange um, bis sie erlöst werden, bis sie schließlich einmal eine Gestaltung erfahren, die ihren Gehalt erschöpft und alles herausholt, was in ihnen enthalten ist. Berlioz' „Trojaner“ erscheinen, operngeschichtlich betrachtet, als die Erlösung des Aeneas und der Dido, dieser beiden so oft mißhandelten Heldenfiguren, die in diesem Werke als in ihrer idealen Neugestaltung endlich zur Ruhe gelangen. Es bedeutet nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich den letzten Ausläufer des antikisierenden musikalischen Dramas, das einst in Gluck kulminiert hatte. Berlioz' Altersschöpfung, in der er noch einmal alle die verschie-

denen Seiten seiner künstlerischen Persönlichkeit zu einem einzig herrlichen Ganzen zusammenfaßt, ist innerhalb der Entwicklungsgeschichte der Oper das Schlußglied der langen Reihe von Werken, die den gleichen Stoff behandeln, und damit wohl auch die letzte „Römer-Oper“ überhaupt. —

Öfter hat Berlioz einzelne zu verschiedenen Zeiten entstandene kleinere Kompositionen zu Zyklen vereinigt. Außer den bereits früher erwähnten gehören hierher noch die folgenden Werke: Fleurs des Landes, fünf Gesänge für eine und zwei Singstimmen mit Chor und Klavierbegleitung nach Dichtungen von A. de Bouclon, E. Deschamps und J. A. P. Brizeux, veröffentlicht als Opus 13 im Jahre 1850. Aus dieser Sammlung ist Le jeune Pâtre breton am bekanntesten geworden. — Tristia, drei Chöre mit Orchester, unter der Opusnummer 18 im Jahre 1854 — also im Todesjahre seiner ersten Frau — vereinigt: a) Méditation réligieuse (Th. Moore), b) La Mort d'Ophélie, für Frauenchor, c) Trauermarsch für die letzte Szene des „Hamlet“. — Feuillets d'album, Opus 19, in der ersten Ausgabe (1850) eine Sammlung von drei Gesängen, die bei der zweiten Ausgabe (1855) um drei weitere vermehrt wurde. — Endlich hat der Meister im Jahre 1863 eine Collection de 32 mélodies veranstaltet, in der „Die Sommernächte“ (Opus 7), Irlande (Opus 2), Vox populi (Opus 20), La Captive (Opus 12), Sara la baigneuse (Opus 11), Tristia (Opus 18), Fleurs des Landes (Opus 13) und Feuillets d'album, (Opus 19) vereinigt waren. Später wurde aus dieser Sammlung durch Hinzufügung des Cinq Mai (Opus 6) die Collection de 33 mélodies. —

Von dem grausamen Schicksalsschlage, der ihn mit der Niederlage seiner geliebten „Trojaner“ traf, hat sich Berlioz nicht wieder erholt. Die sechs Jahre, die er noch

zu leben hatte, bedeuten kaum mehr als eine lange qualvolle Agonie. Seine Muse war verstummt, und zu den körperlichen Leiden gesellte sich allmählich auch ein fortschreitendes Abnehmen der geistigen und seelischen Spannkraft. Die Aufführung des „Faust“ in Wien 1866 und die glanzvolle russische Reise 1868 sind auf künstlerischem Gebiete die beiden einzigen Lichtpunkte innerhalb des eintönig melancholischen Grau dieser letzten Jahre. Der „Vulkan“ war ausgebrannt, die Flamme erloschen, die kalte Asche allein zurückgeblieben. Und als endlich am 8. März 1869 der Erlöser Tod sich des Unglücklichen erbarmte, da durfte man angesichts eines solchen Endes sich wohl der Worte Shakespeares erinnern, die der Meister selbst einst seinen Memoiren vorgesetzt hatte, und die, ach! so gut gerade auf die Tragödie seines eigenen Erdenwallens passen:

»Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. — —«

IX.

Mitwelt und Nachwelt.

Als Berlioz seine Laufbahn begann, stand die französische Romantik in ihrer höchsten Blüte. Die innere Verwandtschaft seiner künstlerischen Bestrebungen mit denen, die in der gleichzeitigen Literatur und bildenden Kunst zutage traten, drängte ihn selbst, wie wir gesehen haben, zum Anschluß an die romantische Schule. Und als Romantiker ist er denn zunächst auch durchgehends beurteilt worden. Man sah in ihm die musikalische Parallelerscheinung zu Männern wie Victor Hugo, Eugène Delacroix und Lord Byron. Schon im Jahre 1828 kann er mit schlecht verhehltem Stolze berichten, daß ihm einer auf der Straße zurief: „Soll ich Ihnen etwas sagen? — Sie sind der Byron der Musik. Ihre Vehmrichter-Ouvertüre ist ein Childe Harold." Und bei Gelegenheit des „Cellini" (1839) zieht Th. Gautier zum ersten Male den Vergleich zwischen unserem Meister und Victor Hugo, der in der Folge so oft wiederholt werden sollte: „Hector Berlioz, der musikalische Reformator, hat eine große Ähnlichkeit mit Victor Hugo, dem literarischen Reformator. Beide gehen darauf aus, sich dem Zwang des alten klassischen Rhythmus mit seinen ewig eintönigen ‚Geschnurr', seinem obligaten Schlußfall und seinen immer an der gleichen Stelle vorgesehenen Ruhepunkten zu entziehen; und wie Victor Hugo die Cäsuren verschiebt, aus einem Vers in den folgenden hinübergreift und mit Hilfe

aller möglichen Kunstgriffe Mannigfaltigkeit in die Monotonie der dichterischen Periode bringt, so liebt es Hector Berlioz, mit Takt und Tempo zu wechseln, das Ohr, das eine symmetrische Wiederkehr erwartet, zu überraschen und die musikalische Phrase nach seinem Gefallen zu interpungieren; wie der Dichter den Klangreiz der Reime verdoppelt hat, damit der Vers an Farbe gewönne, was er an Gleichförmigkeit der Kadenz verlor, so hat der musikalische Neuerer seine Orchestration kräftiger und prägnanter gestaltet; er hat die Instrumente in einem viel höheren Maße zum Singen gebracht, als man es vor ihm getan hatte, und durch die Fülle und Mannigfaltigkeit seiner melodischen Linien hat er reichlich den Mangel eines regelmäßig proportionierten Rhythmus ersetzt. Die Scheu vor dem Herkömmlichen, dem Banalen, vor dem Leichtgefälligen und allen Konzessionen an das Publikum, sie zeichnet in gleicher Weise den Dichter wie den Musiker aus, die überdies in der Ausschließlichkeit ihrer Liebe zur Kunst, in ihrer moralischen Energie und unbeugsamen Willenskraft sich als verwandte Geister erweisen."

Im Gegensatz zu dieser mit Hilfe von literarischen Analogien vergleichenden Beurteilung hat man in Deutschland gleich von allem Anfang an versucht, der Erscheinung Berlioz' von der rein musikalischen Seite her beizukommen. Zwar stellt auch Robert Schumann den Meister mit Byron, Heine, Victor Hugo und Grabbe in Parallele: er sieht in ihm dieselbe Richtung des Zeitgeistes verkörpert, die auf dem Gebiete der Poesie durch die Vertreter des „gebrochenen Humors" repräsentiert wird. Aber er verfolgt diesen Gedanken nicht weiter. Der Kern seines Aufsatzes über die „Phantastische Symphonie" liegt in der eingehenden musikalisch-kritischen Analyse des Werkes. Wenn man nun Berlioz als Musiker betrachtete, so sprang

sofort sein Zusammenhang mit Beethoven in die Augen. „Hätte er mehr Bildung, so wäre er vielleicht ein zweiter Beethoven“, in diesen Worten hatte schon 1829 der Pariser Korrespondent der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ sein Urteil über den jugendlichen Stürmer und Dränger zusammengefaßt. Und dieses: „ein zweiter Beethoven“ blieb dann eine ganze Zeitlang das höchste Lob, das seine deutschen Bewunderer dem französischen Künstler glaubten spenden zu können. Man meinte, ihn damit aufs höchste erhoben zu haben.

W. R. Griepenkerl war der erste, der dem entgegentrat (1843). Abgesehen davon, daß „direkte Vergleichungen der Art unstatthaft seien und zu mannigfachen Mißdeutungen Veranlassung gäben“, sei Berlioz mit dieser Bezeichnung ein schlechter Dienst erwiesen. Ist er ein „zweiter Beethoven“, so ist er nichts als die Wiederholung eines schon Dagewesenen. Eine solche aber ist in der Kunst ganz wertlos. Denn „die höchste Bestimmung des Geistes ist nicht diese, einen bestimmten Punkt der Entwicklung zu fixieren, sondern weiter zu bauen an dem Tempel, dessen letzte Spitze keines Auges Kraft erreicht“. Freilich steht Berlioz in einem organischen Zusammenhang mit Beethoven; aber nicht als sein Nachahmer, sondern als sein Vollender. Berlioz setzt Beethoven voraus und baut auf ihm als auf seiner Grundlage weiter. Wie Jean Paul zu Goethe, so verhält sich der spätere Beethoven zu Mozart. Wie für die Poesie Goethe, so hat für die Musik Mozart zuerst den Gegensatz der beiden Seiten des Schönen, des „Idealprinzips“ und des „Realprinzips“, in die „wahrhaft konkrete Vermittlung zusammengezogen und so das reine Ideal des musikalischen Kunstschönen erreicht“. Diesem klassischen Kunstideale gegenüber vertritt der spätere Beethoven die Romantik. „Das Wesen des Romantischen besteht aber darin, daß sich die Idee in der äußeren Er-

scheinung nicht mehr begrenzt, nicht mehr wie im Klassischen befriedigt fühlt; sondern kraft ihrer Unendlichkeit und Freiheit vermag sie es, die Form zu durchbrechen und als des Geistes Adler auch die letzte Höhe des Endlichen zu verlassen. Im Gegensatz zur klassischen Weltanschauung tritt der Widerspruch des Ideals zur endlichen Wirklichkeit hervor, freilich nur deshalb, um glänzender gelöst zu werden." Die ästhetische Form, in der das geschieht, ist der Humor, „der in nichts anderem besteht als darin, diese Differenz mitten aus der Idee der Einheit herauszusetzen". Auch Berlioz ist nichts anderes als romantischer Humorist. „Wie Beethoven und Shakespeare den ganzen Sturm der Leidenschaften herausfordern und mit den ungeheuersten Gegensätzen wie mit Bällen des Zufalls spielen, wie diese beiden alles Zeug der Kunst, die ganze Endlichkeit, von ihrem sonnenbeschienenen Gipfel bis zum stehenden Pfuhl des Sumpfes, übereinanderstürzen, oder vor unsern Blicken aufbaun, und nur deshalb, um in diesem wie in jenem Falle die ganze Unendlichkeit und Herrlichkeit der Idee zu verwirklichen — so entfaltet in ähnlicher Weise Berlioz sein Ideal in seinen Werken."

So sehr Griepenkerl mit den stereotypen Schlagworten der Hegelschen Dialektik operiert und so viel er auch durch diesen Zwang, Berlioz einem a priori feststehenden Entwicklungsschema einfügen zu müssen, an Freiheit und Unvoreingenommenheit des Urteils verliert, — daß sich seine Ausführungen durch Tiefe des Blicks und ein richtiges Gefühl für die künstlerische Eigenart des Meisters auszeichnen, wird man nicht bestreiten können. Nur von einem Vorurteil kann er sich nicht losmachen: daß der Widerspruch im Kunstwerke immer auch gelöst werden müsse, daß es notwendig sei, die auseinanderstrebenden Gegensätze schließlich wieder zur bruchlosen Einheit zusammenzuschweißen. Gerade das ist aber bei Berlioz be-

kanntlich nicht der Fall. Er verharrt durchaus in der Antithese, es kommt bei ihm niemals zur Versöhnung, und wenn man es für unerläßlich hält, daß auch der Künstler jederzeit den dialektischen Dreischritt von der These über die Antithese zur Synthese mache, so muß man die romantische Kunst des Franzosen ablehnen. Da nun aber Griepenkerl als künstlerisch empfindender Mensch von Berlioz mächtig ergriffen war, so mußte er als ästhetisierender Philosoph ihm etwas imputieren, was faktisch unrichtig ist: daß nämlich auch Berlioz den „Widerspruch des Ideals zur endlichen Wirklichkeit" nur deshalb so scharf hervortreten lasse, um ihn desto „glänzender zu lösen". Wenn der Meister wirklich eine derartige Versöhnung angestrebt haben sollte, so ist es gewiß, daß er sie nicht erreicht hat. Wohl kann man ihn einen Humoristen nennen, wenn man den Humorbegriff so weit und so tief faßt, wie es in der Ästhetik der metaphysischen deutschen Philosophie üblich war. Aber man darf dann nicht außer acht lassen, daß es — und zwar gerade im Gegensatz zu Beethoven — die Spezialität des sogenannten „gebrochenen Humors" ist, die Berlioz vertritt.

Der ungelöste Widerspruch in Berlioz' Schaffen ist denn auch immer wieder als das eigentliche Grundgebrechen seiner Kunst empfunden und angesprochen worden. Schon Schumann hatte am Schlusse seines Aufsatzes den Wunsch ausgedrückt: seine Zeilen möchten „vor allem Berlioz in der Art anfeuern', daß er das Exzentrische seiner Richtung immer mehr mäßige"; und in den verschiedensten Tonarten ist dieser Wunsch in der Folge wiederholt worden. Berlioz hat ihn nicht erfüllt, weil er ihn nicht erfüllen **konnte**; weil er sich selbst verleugnen und seinem eigensten Wesen hätte untreu werden müssen, wenn er auf Mäßigung seiner Exzentrizität ausgegangen wäre. Ja, selbst die „klassizistische Reaktion" seiner Alters-

periode brachte nicht sowohl eine Mäßigung seines exaltierten Romantizismus, als vielmehr etwas, was den Konflikt eigentlich noch mehr verschärfen mußte. Wenn er den Klassizisten, der latent immer schon in ihm gesteckt hatte, jetzt mehr hervorkehrte, so blieb er im tiefsten Grunde genau derselbe Romantiker wie früher. Der romantische Inhalt erscheint nur in einer dem klassizistischen Kunstideale angenäherten Form. Dieser Inhalt, der vordem die überlieferte Form gesprengt hatte, bescheidet sich nun in ihr, obwohl sie ihm nach wie vor durchaus inadäquat ist. Die Verzweiflung über die Unmöglichkeit eines seinem innersten künstlerischen Wollen entsprechenden Stils führte den jungen Berlioz zur Formlosigkeit. Die Resignation, die sich mit dieser Unmöglichkeit als etwas Unabänderlichem abgefunden hat, charakterisiert seinen späteren Klassizismus. Daß es für das, was er zu sagen hat, keine künstlerische Form geben könne, das brachte er mit dem ästhetischen Nihilismus seiner Frühwerke positiv zum Ausdruck. Und eben dasselbe offenbart negativ der konservative bzw. reaktionäre Stil seiner Spätwerke, der sich — allerdings ganz instinktiv und unbewußt — mit einer dem intendierten Inhalt nicht entsprechenden Form begnügt.

Wenn Berlioz die Hoffnung, daß er nun endlich einmal ausgetobt haben müsse und anfangen werde, „vernünftig" zu sein, immer wieder betrog, so mußte das einen Grund haben. Diesen Grund aufzufinden, war das nächste Bestreben derer, die sich zwar von dem Meister der „Phantastischen Symphonie" abgestoßen fühlten, aber doch den lebhaften Wunsch hegten, über das Problem seiner Erscheinung sich völlig klar zu werden. So auch Richard Wagner, der gleich Griepenkerl den Zusammenhang Berlioz' mit Beethoven besonders scharf hervorhebt. Den Grund des unlösbaren Konflikts in Berlioz' Schaffen

erklärt er zunächst aus dem Antagonismus zwischen deutscher und französischer Kunstauffassung, aus dem Gegensatz, in den der französische Meister durch die Tiefe und Innerlichkeit seines künstlerischen Strebens mit seiner Umgebung und schließlich auch mit sich selbst geraten war. „Aus unserem Deutschland herüber“, so sagt Wagner in dem schon früher zitierten Aufsatze vom Jahre 1841, „hat ihn der Geist Beethovens angeweht, und gewiß hat es Stunden gegeben, in denen Berlioz wünschte, Deutscher zu sein; in solchen Stunden war es, wo ihn sein Genius drängte, zu schreiben, wie der große Meister schrieb, dasselbe auszusprechen, was er in dessen Werken ausgesprochen fühlte. Sowie er aber die Feder ergriff, trat die natürliche Wallung seines französischen Blutes wieder ein, desselben Blutes, das in Aubers Adern brauste, als er den vulkanischen letzten Akt seiner ‚Stummen‘ schrieb. — — Der glückliche Auber, er kannte Beethovens Symphonien nicht! Berlioz aber kannte, ja noch mehr, er verstand sie, sie hatten ihn begeistert, sie hatten seinen Geist berauscht — und dennoch wurde er daran erinnert, daß französisches Blut in seinen Adern flösse. Da fühlte er, er könne nicht wie Beethoven werden, empfand aber auch, er könne nicht wie Auber schreiben. Er ward Berlioz und schrieb seine ‚Phantastische Symphonie‘ — —.“ Der Deutsche ist in der Kunst durchaus innerlich, der Franzose ganz und gar äußerlich. „Der Effekt, die augenblickliche Wirkung ist und bleibt ihm somit die Hauptsache; entbehrt er der inneren Anschauungskraft gänzlich, so genügt ihm die Erreichung dieses Zweckes allein; — ist er aber mit wahrhaft schöpferischer Kraft begabt, so bedient er sich dieses Effektes allerdings, aber nur als ersten und wichtigsten Mittels, um seine innere Anschauung allgemein kund zu geben.“ Dadurch ist nun der unselige Zwiespalt in Berlioz’ Künstlerseele gekommen, daß „ihn auf der einen Seite

eine rege innere Anschauungskraft drängt, aus dem tiefsten, geheimnisvollsten Brunnen der Ideenwelt zu schöpfen, während ihn auf der anderen Seite die Anforderung und Eigenschaft seiner Landsleute, ja sein eigener Gestaltungstrieb darauf hinweist, sich zunächst nur in den äußerlichsten Momenten seiner Schöpfung auszusprechen. Er fühlt, daß er etwas Außergewöhnliches, etwas Unendliches wiederzugeben hat, daß Aubers Sprache dafür viel zu klein ist, daß es aber doch ungefähr wie diese Sprache klingen müsse, um sein Publikum sogleich von vornherein zu gewinnen, und somit gerät er in jene unheilig-verworrene, modern-frappante Tonsprache, mit der er die Gaffer betäubt und gewinnt, und diejenigen zurückschreckt, die leicht imstande gewesen wären, seine Intentionen von innen heraus zu verstehen, während sie so die Mühe verschmähen, sich von außen hineinzufühlen."

Dieser Gegensatz zwischen deutscher und französischer Kunstauffassung, zwischen einem Gestalten, das von innen nach außen geht und den Körper des Kunstwerkes organisch aus den verborgensten Seelenkräften heraus aufbaut, und einem solchen, das von außen nach innen gerichtet ist und zunächst einmal den frappierenden Effekt ergreift, um mit ihm die Aufmerksamkeit zu erregen und dann erst allmählich den Sinn in die Tiefe zu lenken, — dieser Gegensatz mochte Wagner später selbst nicht mehr genügt haben, um die merkwürdige Eigenart der Berliozschen Kunst befriedigend zu erklären. Zehn Jahre nach jenem Aufsatze findet er in „Oper und Drama" Berlioz' Verhängnis darin begründet, daß der französische Symphoniker zwar auf Beethoven fuße, aber nach einer verkehrten Richtung über ihn hinausgehe. „In den Werken aus der zweiten Hälfte seines Künstlerlebens ist Beethoven meist gerade da unverständlich — oder vielmehr mißverständlich —, wo er einen besonderen individuellen In-

halt am verständlichsten aussprechen will. Er geht über das nach unwillkürlicher Konvention als faßlich anerkannte absolut musikalische, d. h. in irgendwelcher Erkennbarkeit der Tanz- und Liedweise ähnliche hinaus, um in einer Sprache zu reden, die oft als willkürliche Auslassung der Laune erscheint, und, einem rein musikalischen Zusammenhange unangehörig, nur durch das Band einer dichterischen Absicht verbunden ist, die mit dichterischer Deutlichkeit in der Musik aber eben nicht ausgesprochen werden konnte." Diese Anläufe zur Programmusik hat nun Beethoven immer nur versuchsweise genommen und bald wieder aufgegeben. Es waren flüchtige Skizzen, die er „nicht eher ausführen konnte, als bis er den Gegenstand selbst nach seinem Ausdrucksvermögen gestimmt, d. h. ihn nach seiner allgemeineren Bedeutung erfaßt und das Individuelle in ihm in die eigentümlichen Farben der Tonkunst selbst zurückverlegt, somit den Gegenstand selbst gewissermaßen musikalisiert hatte." — Berlioz aber ist „der unmittelbare und energischste Ausläufer Beethovens nach der Seite hin, von welcher dieser sich abwandte, sobald er von der Skizze zum wirklichen Gemälde fortschritt." Das „verliebte Hinstarren" auf die „oft flüchtig hingeworfenen, kecken und grellen Federstriche, in denen Beethoven seine Versuche zum Auffinden eines neuen Ausdrucksvermögens schnell und ohne prüfende Wahl aufzeichnete", versetzte Berlioz in einen schwindelnden Zustand ekstatischer Verzückung, „in welcher der Geblendete da farbige, fleischige Gestalten zu erblicken vermeinte, wo in Wahrheit nur gespenstische Knochen und Rippen ihren Spuk mit seiner Phantasie trieben. Dieser gespenstisch erregte Schwindel war aber wirklich nur Berlioz' Begeisterung: erwachte er aus ihm, so gewahrte er, mit der Abspannung eines durch Opium Betäubten, eine frostige Leere um sich her, die nun zu beleben er sich mühte, in-

dem er die Erhitzung seines Traumes sich künstlich zurückrief, was ihm nur durch peinlich mühsame Abrichtung und Verwendung seines musikalischen Hausrates gelingen wollte." So wurde er, den von Haus aus ein echt künstlerischer Drang beseelte, schließlich nicht mehr als ein bloß mechanischer Erfinder, dem der zweifelhafte Ruhm gebührt, das moderne Orchester zu einem ungeheuer kompliziertem maschinellen Apparat ausgebildet zu haben. Denn „das, was er den Leuten zu sagen hatte, war so wunderlich, so ungewohnt, so gänzlich unnatürlich, daß er dies nicht so gerade heraus mit schlichten, einfachen Worten sagen konnte", er bedurfte jener raffinierten Mechanik, um „das kundzutun, was ein einfach menschliches Organ unmöglich aussprechen konnte: eben weil es etwas ganz Unmenschliches war". In späteren Jahren, als der Bayreuther Meister unter dem Einflusse Liszts Berlioz vorübergehend näher getreten war, hat er zwar weniger schroffe Worte gebraucht, aber immer war es sein Bedauern, daß Berlioz den Ausweg verschmähte, der nach Wagners fester Überzeugung einzig und allein über Beethoven hinaus zu einem neuen Kunststile führen konnte: den Weg zum musikalischen Drama, in dem die Musik rückhaltslos der Liebesumarmung des Dichters sich hingibt und von ihm den Keim des Kunstwerkes empfängt, auf daß er sich in ihrem Mutterschoße zur reifen Frucht entwickle und vollende.

Während Wagner sich nur gelegentlich mit Berlioz beschäftigt, ihn dafür aber auch immer in der ganzen Eigenart seines Wesens zu erfassen trachtet, hat Franz Liszt seinem französischen Freunde eine besondere Monographie gewidmet, nachdem er schon nach der Niederlage des „Cellini" (1839) in den „Reisebriefen eines Baccalaureus der Tonkunst" schriftstellerisch für ihn eingetreten war. Der glänzend geschriebene Essay „Hector Berlioz und seine Harold-Symphonie" wurde im Jahre 1850 für eine

französische Zeitschrift verfaßt, von dieser aber als »trop élogieux« zurückgewiesen. 1855 erschien er in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und wurde dann später in den 4. Band der gesammelten Schriften aufgenommen. Der Gesamttitel dieses 4. Bandes lautet: „Aus den Annalen des Fortschritts“. Und als Repräsentanten des musikalischen Fortschritts hat Liszt denn auch unseren Meister vornehmlich betrachtet und gewürdigt. Er behandelt Berlioz nicht als Individualität, sondern als Typus des fortschrittlichen Genius, als den Vertreter aller derer, die um ihres kühnen Neuerungsmutes willen zu Märtyrern ihres künstlerischen Glaubens geworden sind. Es kommt ihm nicht so sehr darauf an, einen Beitrag zur intimen Kenntnis von Berlioz' künstlerischer Persönlichkeit zu liefern, als vielmehr einerseits die Berechtigung der Programmusik an einem konkreten Beispiele nachzuweisen, anderseits für das Werk seines Freundes selbst Propaganda zu machen.

Von den 86 Seiten der Broschüre handeln überhaupt nur 26 von dem, was der Titel als Thema angibt, und der Propagandazweck bringt es mit sich, daß Liszt sehr vorsichtig verfährt. Gerade das, worauf die besondere Eigenart der Berliozschen Romantik beruht, hat für viele etwas Abstoßendes. Darum scheut sich ihr Vorkämpfer, dieses Abstoßende allzusehr in den Vordergrund zu rücken. Er möchte niemand zurückschrecken und möglichst viele anziehen. Deshalb gleitet er über das eigentlich Problematische an der Natur und dem Schaffen seines genialen Freundes mit einer gewissen Leichtigkeit hinweg. Er bleibt oberflächlich, — nicht weil ihm für seine Person die Tiefen der Berliozschen Individualität verborgen geblieben wären, sondern weil er diese Oberflächlichkeit für zweckdienlicher hält. Damit soll nun gewiß nicht der Wert der Lisztschen Schrift irgendwie verkleinert werden.

Sie ist neben Richard Wagners Brief „Über Franz Liszts symphonische Dichtungen“ das wichtigste aus der Zeit des Kampfes selbst stammende Dokument zur Programmmusikfrage und als solches von bleibender Bedeutung. Aber für die spezielle Beurteilung und Würdigung des Meisters, dessen Namen sie trägt, ist Liszts Arbeit nicht allzu belangreich.

Trotzdem hat Liszt die Art und Weise, wie Berlioz fürderhin von den deutschen Musikschriftstellern behandelt wurde, mächtig beeinflußt. Namentlich unter den literarischen Vertretern der „Zukunftsmusik“ wurde es allgemein üblich, den französischen Symphoniker nicht für sich und um seiner selbst willen, sondern ausschließlich und einseitig im Lichte seiner musikhistorischen Stellung zu betrachten, und zwar so, daß man — im Unterschied von früheren Beurteilern wie Griepenkerl und Wagner — nicht den Punkt ins Auge faßte, von dem Berlioz ausgegangen war, sondern das Ziel, auf das die durch ihn so gewaltig geförderte Entwicklung lossteuerte. Man erblickte den Meister jetzt nicht sowohl im Zusammenhang mit seinen Vorgängern, als in der Beziehung auf seine Nachfolger. Diese Klasse von Schriftstellern sah im Wagnerschen Musikdrama und zum Teil wohl auch in der Lisztschen symphonischen Dichtung das künstlerische Ideal erreicht, dessen fortschreitende Verwirklichung der eigentliche Inhalt der musikalischen Entwicklungskämpfe des 19. Jahrhunderts gewesen war. Für sie wurde Berlioz zum Vorläufer von Wagner und Liszt, zu einem Täufer Johannes, der dem nach ihm gekommenen Mächtigeren die Stätte bereitet hatte. Auf die Frage: was ist Berlioz? gaben sie die zwar richtige aber einseitige und die Bedeutung des großen Künstlers keineswegs erschöpfende Antwort: Berlioz ist eine Übergangserscheinung zwischen der klassischen und modernen Musik.

Am frühesten hat Richard Pohl diesen Standpunkt mit entschiedener Klarheit und Schärfe vertreten. „Berlioz ist der letzte Prophet des alten Bundes, Wagner der Apostel des Neuen Testaments.“ Das hauptsächliche Hindernis einer allgemeinen Anerkennung Berlioz' liegt darin, „daß er für die spezifischen Musiker stets zu avanciert war, für die neuromantische Schule aber jetzt schon (1862!) nicht mehr avanciert genug ist“, und in alledem kennzeichnet er sich „recht eigentlich als Übergangsmoment zwischen der klassischen und romantischen Schule“. Diese Sätze blieben auf lange Zeit hinaus typisch für die Art der Beurteilung, die Berlioz von seinen deutschen Bewunderern erfuhr. Und dementsprechend hielt man sich auch, wenn man auf die einzelnen Vorzüge der Kunst des französischen Romantikers zu sprechen kam, zunächst an das, was aus seiner Musik an die Nachfolger übergangen und so Gemeingut des musikalischen Besitzstandes der Gegenwart geworden war. Man feierte den glänzenden Orchestervirtuosen, der als unerreichter Praktiker die Instrumentationskunst auf eine ungeahnte Höhe gebracht, wie auch als Theoretiker die Instrumentationslehre eigentlich erst begründet hatte, man pries den kühnen Bahnbrecher, der zuerst eine engere Verbindung von Musik und Poesie anstrebte und damit das Reifen all der köstlichen aus dieser Verbindung erwachsenen Früchte möglich machte, man wies darauf hin, daß er als erster das Erinnerungsmotiv in ausgedehnterer Weise anwendet und damit dessen Fortbildung zum Leitmotivsystem Richard Wagners vorbereitet, — mit einem Worte: man zählte alle die großen Verdienste auf, die sich Berlioz um den musikalischen Fortschritt erworben hatte.

Nun ist es klar, daß, wenn mit diesen Verdiensten die Bedeutung des großen Meisters erschöpft wäre, er und seine Kunst für uns heute nur noch historisches

Interesse haben könnten. Berlioz würde völlig der Vergangenheit angehören. Mit dem, was er für die kunstgeschichtliche Entwicklung geleistet hat, ist er untergetaucht in den ewig fließenden Strom der Zeit. Die Errungenschaften seiner Kunst hat er aus den Händen gegeben und weiter gereicht an diejenigen, die nach ihm gekommen sind. Wir alle zehren von diesen Errungenschaften; aber gerade deshalb sind sie nichts mehr, was uns Berlioz allein bieten könnte, was wir nicht bei jedem seiner berufenen Nachfolger und Fortbildner ebensogut zu genießen vermöchten, ja bei ihnen noch besser: denn inzwischen ist das, was er seiner Kunst erkämpft hat, wieder weiter entwickelt und vervollkommnet worden. — Was kann uns Berlioz heute noch sein? Um diese Frage befriedigend zu beantworten, bedarf es einer ganz anderen Betrachtungsart, die sich nicht darauf beschränkt, den Künstler bloß als unselbständiges Glied innerhalb der historischen Entwicklungskette zu fassen, sondern gerade darauf ausgeht, ihn zu isolieren und für sich allein und um seiner selbst willen zu begreifen.

Jedes Individuum ist zeitlich bedingt und vergänglich, zugleich aber auch, sofern es ausgesprochene Eigenart besitzt, überzeitlich, ewig und unvergänglich. Als Erscheinung betrachtet, taucht es auf aus dem dunkeln Schoße der Weltennacht und sinkt wieder in ihn zurück. Und wie es selbst zwar nicht verloren geht, wohl aber als konkrete Existenz verschwindet, so können auch seine Taten und Werke zwar fortleben bis in die fernste Zukunft; aber sie gehören nicht mehr ihm selbst an, sie sind in den Besitz der ganzen Menschheit übergegangen und allgemeines Gemeingut geworden. Anders verhält es sich, wenn wir die Individualität nicht als Erscheinung, sondern in ihrem Wesen, platonisch gesprochen, als Idee fassen, wenn wir nicht auf die Existentia des Individuums, sondern auf

seine Essentia den Blick richten. Um die Ewigkeit und Selbstherrlichkeit Gottes zu bezeichnen, der in seinem ganzen Sein und Wesen nur aus sich und durch sich selbst allein (a se) besteht, hatten die Scholastiker das Wort »Aseitas« geprägt. Dieser Begriff der „Aseität“ — so barbarisch die Wortbildung erscheint — drückt in sehr prägnanter Weise aus, was sich von jedem Individuum sagen läßt, wenn wir es nicht als „Phänomenon“, sondern als „Noumenon“, nicht als „Vorstellung“, sondern als „Ding an sich“, nicht zeitlich-historisch, sondern überzeitlich-metaphysisch betrachten. Für die wissenschaftliche Forschung, die alles aus Ursachen herleitet und erklärt, ist das Individuum in jeder Hinsicht abhängig und bedingt. Nicht so aber auch für die im engeren Sinne des Wortes philosophische Kontemplation. Ihr enthüllt sich die Individualität trotz aller Wechselbezogenheit auf anderes als ein im tiefsten Grunde Absolutes, als ein Unbedingtes, Selbständiges und nur durch sich selbst Bestehendes.

Der Historiker kann sehr vieles an einer Person erklären, — in dem er die Einflüsse der Vererbung, Erziehung, Bildung, des zeitlichen wie örtlichen Milieus usw. nachweist. Aber immer wird er an einen Punkt kommen, wo sich zeigt, daß alles das nicht hinreicht, um die Individualität wahrhaft zu begreifen. Es wird stets ein unerklärter Rest bleiben, ein Residuum, an dem alle Analysiermethoden scheitern. Und gerade in diesem Rest offenbart sich der eigentliche Wesenskern der Individualität. Erklärt, d. h. aus Ursachen hergeleitet werden kann an einem jeden Menschen nur das, womit er der Gattung angehört, das, worin er andern gleich oder ähnlich ist. Aber das Individuelle im eminenten Sinne des Wortes, das Einzige und Unvergleichliche an ihm, das bleibt immer ein Rätsel, ja recht

eigentlich ein Wunder. Wenn wir nun diesem Wunder tief ins Auge blicken, uns ganz darein versenken und verlieren, dann geschieht es wohl, daß es die Lippen öffnet, um uns sein Geheimnis anzuvertrauen in einer Sprache, die nur das Gefühl versteht. Dann erst, wenn wir dieses Offenbarungswort vernommen haben, dürfen wir sagen, daß wir eine Individualität wahrhaft begriffen haben. Was „der Verstand des Verständigen" dabei tun kann, ist immer nur eine vorbereitende Arbeit. Er kann alle die Hindernisse forträumen, die dem unmittelbaren Gefühlsverständnisse im Wege stehen, er kann Mißverständnisse aufklären, Irrtümer beseitigen und dann positiv auch alles das „erklären", was an einer Individualität zu „erklären" ist, d. h. er kann den Kern der Persönlichkeit bloßlegen, indem er alles, was Oberfläche, Schale und Hülle ihrer äußeren Erscheinung ist, hinwegnimmt. Aber weiter kommt er nicht. Schließlich muß er innehalten, und wenn dann nicht jenes Phänomen eintritt, daß, durch die Anziehungskraft der Sympathie geweckt, der elektrische Funke unmittelbaren Gefühlsverständnisses von Herz zu Herzen überspringt, wird das betreffende Individuum in seinem eigentlichen Wesen uns immer fremd bleiben.

Anderseits ist an jedem großen Menschen dieses nicht Erklärbare, weil nicht aus Ursachen herleitbare, gerade auch das, worin er und sein Werk unvergänglich und unsterblich sind. Soviel er von anderen überkommen und empfangen hat, soviel muß er auch wieder an andere weitergeben. Mit all dem gehört er der Geschichte an. Soweit aber seine Schöpfungen etwas vom tiefsten Kern seines Wesens offenbaren, von dem, worin er nur sich selbst gleich und verwandt erscheint, sind sie ewig und nie veraltend: denn hierin allein sind sie ganz einzigartig und wahrhaft unersetzlich. Um daher zu wissen, was

uns ein Berlioz auch heute noch sein kann, wo er als geschichtliche Erscheinung bereits der Vergangenheit angehört, müssen wir zusehen, ob wir zu jenem Innersten und Eigensten seiner Persönlichkeit in ein intimes Verhältnis liebenden Begreifens zu gelangen vermögen. Diesem Begreifen stand bei uns in Deutschland lange Zeit jene einseitig entwicklungsgeschichtliche Betrachtungsart entgegen, die den Meister nicht um seiner selbst willen, sondern gewissermaßen nur als „Mittel zum Zweck“ einschätzte, dessen sich der Genius der Musikgeschichte bediente, um der modernen Musik den Weg zu bahnen. „Der Mohr hat seine Arbeit getan, der Mohr kann gehen“, — damit glaubte man, Berlioz erledigt zu haben.

Anders verhielt es sich in Frankreich, als man dort wieder anfing, dem Meister Beachtung zu schenken. Berlioz als Übergangserscheinung zwischen Beethoven und Wagner aufzufassen, das lag ganz außerhalb des Gesichtskreises französischer Beurteiler. Für sie ließ sich ein Berlioz überhaupt nur schwer in den musikgeschichtlichen Entwicklungsprozeß einordnen. Mehr noch als bei uns stand er in seinem Vaterlande ganz isoliert da, eine Ausnahme ohne jegliche Beziehung auf Vorgänger und Nachfolger, ein erratischer Block inmitten einer unabsehbar sich ausdehnenden Sandwüste. So wurde man wie von selbst dazu geführt, Berlioz als Einzelerscheinung zu betrachten. Die Biographie des Meisters wurde gefördert, sein Charakter fand eingehende Untersuchung und Darstellung, den Zusammenhängen zwischen dem Künstler und Menschen wurde nachgegangen und mit alldem jene Würdigung aus dem Kern der Persönlichkeit heraus, wie wir sie gefordert haben, vorbereitet und angebahnt.

Zunächst hatte sich ja freilich das Schicksal Berlioz’ in seinem Vaterlande noch ungleich trauriger gestaltet als bei uns in Deutschland. Nachdem die romantische Schule

auseinandergegangen und neue literarische Richtungen und Schlagworte aufgetaucht waren, fiel jene Förderung weg, die unserem Meister aus der Verwandtschaft seiner Bestrebungen mit denen der zeitgenössischen Dichtkunst und Malerei erwachsen war. Wenn auch die Zusammenstellung und Vergleichnng mit den romantischen Poeten, wie man sie damals liebte, das Verständnis der Berliozschen Eigenart nicht sonderlich fördern konnte, so hatte sie doch ein allgemeineres Interesse auf den Komponisten gelenkt und ihm eine ganze Menge von literarischen Anhängern geworben, die sich gewiß sehr wenig um ihn gekümmert hätten, wenn er nicht als der „Victor Hugo der Musik“ ihrer Teilnahme nähergebracht worden wäre. Damals war die Romantik Modesache, und das kam auch Berlioz zugute. Die stolze Fregatte seiner Kunst wurde von den Fluten der Zeitströmung getragen. Als diese Wogen aber allmählich verebbten, da zeigte sich, daß das gewöhnliche Fahrwasser des französischen Kunstgeschmackes viel zu seicht war für den gewaltigen Tiefgang eines solchen Fahrzeuges. Es saß bald genug fest, und beinahe schien es, als ob es auf der Sandbank banausischer Gleichgiltigkeit, auf die es aufgefahren, schmählich zum Wrack zerfallen sollte. Da kam zum Glück eine zweite Hochflut, die der Meister selbst allerdings nicht mehr erleben sollte, — sie machte das schon verloren geglaubte Schiff wieder flott und führte es hinaus auf den weiten Ozean der Unsterblichkeit.

Diese neue Flutwelle, die Berlioz auf ihren Rücken nahm, war patriotischen Ursprungs. Richard Wagner, der auch in Frankreich schon angefangen hatte, unserem Meister eine gefährliche Konkurrenz zu machen, war infolge des deutsch-französischen Krieges jenseits der Vogesen unmöglich geworden. Man fühlte das Bedürfnis, dem deutschen Künstler einen französischen Genius von echt

nationalem Gepräge gegenüber und entgegenzusetzen; und so kam es, daß man allmählich wieder anfing, sich an Berlioz zu erinnern. Die „Ironien der Weltgeschichte" sind zwar so zahlreich, daß es schon trivial geworden ist, im einzelnen Fall darauf hinzuweisen. Trotzdem verdient es vielleicht hervorgehoben zu werden, welch seltsame Schicksalsfügung es war, daß gerade Berlioz, der als Künstler so sehr nach Deutschland hin gravitiert und den Chauvinismus — »Fétichisme! Crétinisme!«, wie er einmal auf »Patriotisme!« reimt — aus tiefster Seele verachtet hatte, daß gerade er einer Aufwallung des Nationalhasses seine Wiedererstehung in seinem Vaterlande verdanken mußte. Immerhin sei es gesagt, daß jener unsaubere Geist, der schon soviel Unheil angerichtet hat, diesmal ein gutes Werk stiftete. Wieder begann Berlioz in Paris Mode zu werden; und zwar war es diesmal keine literarisch beschränkte, sondern eine allgemeine Mode, die ihn auf den Schild erhob. Seine Werke — allen voran „Fausts Verdammung" — gewannen wachsende Popularität und lockten ein immer zahlreicheres Publikum. Gewiß darf man den Wert dieser plötzlichen Berlioz-Begeisterung nicht überschätzen. Die Rehabilitation blieb schon deshalb unvollständig, weil sie sich durchaus auf den Konzertsaal beschränkte und vor dem Theater Halt machte. Und als die Wunden, die der Krieg geschlagen, soweit vernarbt waren, daß man wagen durfte, auch den Namen Wagners in Paris wieder auszusprechen, da wiederholte es sich noch einmal, daß Berlioz von dem großen Bayreuther aus dem Felde geschlagen wurde. Zum mindesten ist im Urteil der jüngeren französischen Musiker Berlioz späterhin wieder merklich gesunken.

Aber einen großen Nutzen brachte die mit dem Anfang der 70er Jahre einsetzende Pariser Berlioz-Bewegung doch. Sie hatte zur Folge, daß man sich auch literarisch

mit dem großen Künstler und Menschen eingehender beschäftigte. Die von Berlioz in den unmittelbar nach seinem Tode in Buchform erschienenen Memoiren niedergelegten Selbstbekenntnisse erfuhren durch Briefpublikationen eine willkommene Ergänzung. Es folgte die lange Reihe der Berlioz-Schriftsteller, unter denen Adolphe Jullien mit seiner 1888 erschienenen monumentalen Biographie der erste Platz gebührt. Hippeau, Ernst, Fauque, Prodhomme u. a. wären außerdem noch zu nennen, Legouvés „Erinnerungen“ als einer der wichtigsten Beiträge zur Kenntnis des Berliozschen Charakters nicht zu vergessen. Demgegenüber blieb Deutschland zurück. Außer Richard Pohl hatte sich hier eigentlich niemand eingehender mit Berlioz beschäftigt. Dafür dürfen gerade unsere größten Dirigenten den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, zum mindesten die gleiche Arbeit im Dienste der Berlioz-Propaganda geleistet zu haben wie die Pasdeloup, Lamoureux und Colonne. Allen voran der unvergleichliche Felix Mottl, dann aber auch Hans Richter, Hermann Levy und in neuerer Zeit Richard Strauß und Felix Weingartner, welch letzterer überdies als Mitherausgeber der großen Breitkopf und Härtelschen Gesamtausgabe der Berliozschen Werke (neben Ch. Malherbe) sein großes Wissen und Können der Sache des Meisters gewidmet hat.

Inzwischen war auch unser Verhältnis zu Wagner ein anderes geworden. Wir alle sind durch den Bayreuther Meister hindurchgegangen und stehen unter dem Zeichen seines übermächtigen Einflusses. Aber wir sind doch auch schon merklich von ihm abgerückt. Seine Riesengestalt beherrscht nicht mehr so ausschließlich unser Gesichtsfeld, daß sie uns den freien Ausblick und Umblick in dem Maße versperrte, wie es noch vor einem Jahrzehnt der Fall gewesen war. Wir sind nicht mehr gezwungen, jede

künstlerische Erscheinung einseitig in ihrer Beziehung zum Wagnerschen Kunstwerke und im Lichte der Wagnerschen Kunstanschauung zu betrachten. Und ich glaube, daß Berlioz der erste sein wird, dem diese wiedergewonnene Freiheit des Urteils zugute kommt.

Die Kunst des französischen Meisters ist in ihrer Hauptrichtung wesentlich aristokratisch; er selbst eine problematische Natur, die in ihrer Ganzheit und auf die Dauer nur den fesseln kann, dem es gegeben ist, sich liebevoll in die Tiefen eines fremden Ich zu versenken. Einzelne seiner Werke werden immer und jederzeit auch die empfängliche Masse begeistern können. Aber in der Totalität seiner Erscheinung wird Berlioz in alle Ewigkeit nur einen auserwählten Kreis von Bewunderern haben, von solchen, denen sich der ganze Zauber seiner herzgewinnenden Persönlichkeit erschlossen hat, und die ihn so nehmen und lieben, wie er ist, weil sie wissen, daß das, was man seine Fehler und Mängel nennen kann, untrennbar gebunden ist an seine unsagbar herrlichen Vorzüge und Vollkommenheiten. Wie Berlioz niemals eigentlich Schule gemacht hat und immer nur mit einzelnen Seiten seiner künstlerischen Gesamtpersönlichkeit auf andere eingewirkt hat, so wird es auch fürderhin das Reservatrecht exklusiver Geister bleiben, ihn ganz zu verstehen. Wer aber einmal den Zugang gefunden hat zu dem Allerheiligsten, in dem sich das Geheimnis dieser so rätselhaft widerspruchsvollen und gerade deshalb so mächtig anziehenden Persönlichkeit verbirgt, der wird die dort empfangene Offenbarung als einen kostbarsten Herzensgewinn, als einen unverlierbaren Schatz und Lebenshort davontragen und zeitlebens bewahren.

Register.

